



Rossini.



ROSSINI EN 1830.



Isabella-Angela Colbran, femme de Rossini.




ROSSINI

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

LES FRÈRES ESCUDIER

AVEC UNE

INTRODUCTION DE M. MÉRY

PARIS

E. DENTU, LIBRAIRE-ÉDITEUR

PALAIS-ROYAL, GALERIE VITRÉE

—

1854






LA CANTATRICE ISABELLE COLBRAN, FEMME DE ROSSINI.

ROSSINI

SA VIE ET SES ŒUVRES



ROSSINI EN 1847.
(Ce portrait unique, lequel nous montre un Rossini avec moustaches, est au musée de l'Opéra.)

ROSSINI

SA VIE ET SES ŒUVRES

PAR

LES FRÈRES ESCUDIER

AVEC UNE

INTRODUCTION DE M. MÉRY

PARIS

E. DENTU, LIBRAIRE-ÉDITEUR

PALAIS-ROYAL, GALERIE VITRÉE

1854

DE L'AVENIR DE ROSSINI

Il existe une erreur fort accréditée dans le monde et qui vivra ce que vivent les erreurs, l'espace d'une éternité ; il est admis que la musique est soumise aux capricieuses lois de la mode, comme le costume et la coiffure, et que cet art divin, le premier des arts et le plus pur, parce qu'il est dégagé de tout alliage matériel, peut subir des transformations infinies, selon le goût, les temps, les mœurs, les habitudes, les pays. Ceux qui ont inventé cette erreur sont tom-

bés dans une confusion étrange; ils ont pris le corps pour l'âme, la matière pour l'esprit, le cuivre pour le sou. La musique change les formes grossières de son enveloppe; mais son essence immatérielle, la mélodie, ne fait aucune concession aux exigences capricieuses de la mode; elle garde son aspiration divine et son inviolable virginité.

Sans la mélodie, la musique est le plus intolérable des tumultes humains; la science des accords parfaits, c'est la science du bruit organisé; un orchestre qui se borne à écrire correctement la langue de l'harmonie est un avocat, bon grammairien, qui étourdit son auditoire, parle sans rien dire et perd son procès. Voilà précisément le genre de musique qui subit des variations et mérite de les subir. Le bruit parle une foule de patois quand il s'agit de donner une titillation voluptueuse à des oreilles de bronze. Gédéon invente un orchestre de trois cents cruches; l'Orphée chinois invente le charivari des *gongs;* un colonel sourd invente la fanfare des régiments. La mode a pu choisir chez tous les peuples et dans tous les âges, il y a toujours eu des musiciens; les mélo-

distes sont plus rares et ils appartiennent à chaque époque, et, malgré leur acte de naissance, ils sont toujours nés aujourd'hui.

Mais qu'est-ce que la mélodie ? Ah ! voilà le mystère. Comment toucher l'impalpable, analyser la brise, voir l'invisible, matérialiser l'air ? Ici, nous abordons en tremblant le domaine idéal de la métaphysique de l'art.

La nature, ce compositeur sublime, a inventé la mélodie dans les zones du soleil et de la mer, dans les pays tièdes où les nuits sont de beaux jours ; sur les rives calmes où l'homme peut rêver, écouter, veiller, sans craindre les périls de la solitude, les embûches de la nuit, les intempéries de l'air. La mélodie est italienne de naissance.

L'Italie, c'est la presqu'île favorisée du ciel entre tous les pays de la terre ; elle appuie sa tête sur les lagunes de Venise, ses pieds sur la Sicile ; elle écoute ce que disent les forêts des Alpes et des Apennins ; elle se baigne dans les deux mers ; tout chante au-

tour d'elle, depuis le Lido jusqu'au golfe de Tarente; l'Adriatique et la Méditerranée lui envoient, comme deux échos éternels, les éclats émouvants de la tempête ou les mélodies lascives de la sérénité. En aucun autre pays, la nature n'a donné aux arbres, aux montagnes, aux vallons, aux jardins, aux rivages, plus de voix charmantes, plus de soupirs amoureux, plus de murmures veloutés; l'Italie est le Conservatoire de Dieu; le petit enfant y chante, il bégaye partout ailleurs; puis il arrive qu'un des innombrables élèves de cette école péninsulaire a reçu du ciel une vocation spéciale; alors cet enfant d'élite continue, à son insu, ses études, et se recueille pour écouter jour et nuit les leçons de mélodie qui lui arrivent de tous les horizons italiens. Dans ce Conservatoire naturel, les omnibus du faubourg Poissonnière n'interrompent jamais le professeur. L'enfant écoute les caresses du golfe de Baïa, le frémissement des orangers du Pausilippe, le vent qui souffle sur la mer, la vague qui meurt sur les îles, le Vésuve qui se plaint dans ses arsenaux lorsque tout est joyeux aux environs. Quel concert divin! quel orchestre inouï! quel chœur angélique! Toutes ces voix, tous ces bruits,

tous ces murmures, toutes ces haleines se croisent et se confondent sans faire une fausse note; ils composent la langue de l'extase, la parole du ravissement, et le cœur, oreille de l'âme, recueille ces merveilleuses confidences comme des trésors d'émotions et ne les oublie jamais. Ce sont les provisions de l'avenir; rien n'en sera perdu pour l'homme, héritier de l'enfant. Cette première leçon de la nature mélodieuse est entrée dans une mémoire vierge; elle accompagnera l'artiste toute sa vie comme le chœur invisible des voix du ciel, de la colline et de la mer.

Arrive l'âge où les tendresses de l'amour, les charmes de la rêverie, les joies mystiques de la religion donnent à l'artiste italien des sensations nouvelles, et lui révèlent un monde inconnu. Alors éclate dans son cœur une fête perpétuelle, pleine d'hymnes et de chants : ses pèlerinages à travers les villes et les Apennins sont des révélations de mélodies; il écoute la vague ligurienne devant les gerbes d'eau du palais Doria, et sous l'ombre flottante de la nymphée, où chantent les conques de marbre et les oiseaux; il traverse le val d'Arno, où chaque bruit est un souffle

du Dante; il visite les quatre merveilles de Pise, où le cimetière n'a pas même pu faire de la mort une chose triste, car le murmure d'une vie éternelle résonne incessamment autour des quatre édifices de Dieu; il gravit les sentiers des montagnes, et prête l'oreille aux confidences majestueuses des solitudes de l'air : c'est le torrent de Riccorsi qui secoue les roseaux et donne des plaintes à l'écho de ses vallées; c'est le lac de Bolsena qui caresse ses deux îles de verdure et joue avec les cailloux de ses grèves; c'est la forêt sublime de Viterbe, qui couvre toute une montagne de ses arbres, toujours agités par le vent; c'est la cascade de Terni, qui anime un paysage immense, et lui fait parler toutes les voix de l'infini; et, au bout de cet orchestre apennin, c'est Rome, Rome dont le silence même est une mélodie éternelle; Rome, la noble institutrice des arts, terre bénie dont la poussière même est harmonieuse, quand elle s'élève dans le soleil pour couvrir des ruines ou des tombeaux. La religion, la rêverie et l'amour, ces trois grandes choses dignes de la vraie musique, retentissent dans toutes les voix aériennes de la campagne de Rome : du sommet du Janicule, où la cas-

cade Pauline chante dans les airs, jusqu'au tombeau de la fille du Crétois, toujours plein de bruits mystérieux, sous son énorme couronne de lierre, tout brin d'herbe, tout grain de pierre, tout atome lumineux a son souffle dans sa respiration; le passé se lamente dans des touffes de saxifrages aux vomitoires béants du Colysée, et sous les voûtes des aqueducs et des arcs de triomphe; les thermes d'Antonin secouent leur pluie de mosaïque sur les hautes herbes : le Tibre réveille les hymnes de la rotonde de Vesta; le néant parle dans la poussière grise de la voie Appienne; des plaintes intermittentes descendent du mont Aventin; les ruines de la région palatine s'agitent sous d'immenses linceuls de genêts, de câpriers et de figuiers stériles, et toutes ces harmonies naturelles s'exhalent à l'unisson avec la voix lointaine de la cloche de Saint-Paul, dans ce désert, où, depuis quinze siècles, le vent du Soracte ébranle les remparts auréliens. Tristesse, mélancolie et désolation sur cette zone; l'oreille et le cœur apprennent là des secrets de mélodie qu'aucun maître ne peut donner ailleurs. Ensuite, la grâce se révèle dans ces villas tranquilles, où passèrent tous ceux qui ont aimé, et où ils ont

laissé quelque chose de leurs âmes, précieux héritage toujours recueilli avec soin. Torquato Tasso chante encore ses amours à la villa d'Este; Raphaël soupire encore à la villa Pamphili ; et l'amoureux duo de ces grands hommes se continue dans ces calmes Élysées du Soleil, où les pins unis aux cyprès, devant les fontaines, ont des notes suaves comme les lèvres de l'homme n'en connurent jamais. Tibur est la station dernière de ce Conservatoire italien ; nuit et jour, un divin concert s'y fait entendre; les cascatelles, l'Anio, les pins, les ruines du temple de la Sibylle, les échos des vallons, les voix joyeuses de l'air forment un orchestre inouï où les lois humaines de l'harmonie sont même observées, car cette grande institutrice italienne, nommée la Nature, connaît les susceptibilités méticuleuses de son auditoire et ne heurte jamais cette suave délicatesse d'oreille, qui est le plus court chemin du cœur. L'artiste, choisi de Dieu pour donner des adoucissements à la terre; l'artiste, privilégié entre tous, qui a saturé sa mémoire et son âme de tous ces mélodieux accents de tendresse, de rêverie, de mélancolie et d'amour, doit les traduire bientôt dans une autre langue et les na-

turaliser dans le domaine de l'homme, et selon l'âge des civilisations, selon l'instrument que son siècle remet en ses mains, cet élu de Dieu s'appellera Virgile ou Rossini ; il sera la mélodie incarnée et l'écho vivant des voix du ciel.

Aussi les écoles, les théories, les systèmes et tout l'arsenal de la musique matérielle tomberont, la mélodie seule vivra. Trois siècles se sont éteints depuis le pape Marcel II, et la première fleur de mélodie, éclose dans les jardins du Vatican, au souffle de Palestrina, a conservé jusqu'à nos jours sa fraîcheur et son parfum, et si on chantait, demain, à Notre-Dame, la messe du pape Marcel, composée en 1554 ; si le *Deus Rex cœlestis* de Palestrina éclatait sous nos vieilles ogives, il éveillerait encore ces douces extases qui ravirent les artistes de la chapelle Pauline, ces artistes si noblement protégés par le successeur de Jules III. Dans la musique improprement nommée *profane* — la musique sérieuse est toujours une chose sainte — les exemples d'éternelle vitalité abondent chez les maîtres mélodistes. Il y a telle aspiration du cœur, un souffle, une haleine, un rien, qui

traversera les siècles, toujours remuant les cœurs, toujours jeune, toujours vierge, et qui resterait seule intelligible, même dans la confusion des langues d'une nouvelle Babel. Voilà donc, pour conclure, voilà ce qui assure la pérennité de la gloire au prodigieux artiste contemporain, dont l'œuvre est une longue mélodie que les voix humaines rediront toujours : *Sine fine dicentes.* Merveilleux privilége de ce pays italien ! il lui a été donné de dire le dernier mot de tous les arts, et d'en entretenir éternellement le monde : il règne depuis dix-huit siècles par la poésie, la statuaire et l'architecture ; il a créé Virgile, Raphaël, Michel-Ange, Bramante ; il lui manquait encore un demi-dieu sur l'autel de la mélodie : le *Moïse* de Buonarotti a mis ses deux rayons de flamme sur le front d'un compatriote, et Rossini a paru ! *Benedetto sia il giorno*, comme dit Pétrarque, béni soit le jour où cet astre se leva sur l'horizon italien ! Quel service la terre ingrate avait-elle donc rendu au ciel, ce jour-là, pour être ainsi récompensée? Depuis la venue du Cygne de Mantoue et de l'Ange d'Urbin, cette terre n'avait donc fait que deux bonnes actions ! Oui, quand naissent de pareils hommes, il semble

que les colères d'en haut s'apaisent et que le cri *Rorate cœli desuper*, poussé par ce pauvre monde, ait été entendu au firmament ; il semble que l'ère de la civilisation fraternelle descende du ciel avec la rosée de la mélodie, et que l'argile des Attila et des Genseric ait été perdu dans les arsenaux de l'enfer !

Ainsi la mélodie incarnée qui a reçu le nom divin de Rossini traversera les siècles en dépit des dissidents, comme la foi évangélique. Ce grand maître n'a pas donné aux hommes le trésor complet qu'il avait reçu du ciel, la faute en est aux hommes, mais son œuvre est immense ; elle embrasse le monde ; elle répond à tous les besoins des âmes d'élite, à toutes les exigences de l'esprit et du cœur. Hors la chose vulgaire, qu'il abhorre comme son compatriote Horace, Rossini a tout abordé, en triomphant partout, et avec cette distinction suprême qui seule fait les véritables chefs-d'œuvre, phénix si rares dans tous les arts, quoi qu'en disent les rhéteurs.

Rossini a touché, avec un bonheur égal, les deux antipodes de la création : dans *Guillaume Tell*, il a

chanté la terre, avec ses joies, ses amours, ses plaisirs, ses lamentations, ses triomphes, ses grâces, ses horreurs, ses rayons, ses ténèbres, et l'hymne prodigieux ne laisse plus rien à dire à ceux qui viendront après. Dans *Moïse*, il a chanté le ciel avec ses extases, ses miracles, ses victoires, ses mystères; il a pris l'antiquité biblique, cette pyramide à l'invisible sommet; il l'a fouillée dans ses cryptes et ses arcanes les plus profonds, et il en tiré toute la poésie sublime des prophètes de Jérusalem. *Moïse* seul fait de Rossini un musicien sans égal; l'impossibilité du point de départ constitue la supériorité d'un ouvrage; on peut faire et même on a fait un chef-d'œuvre avec un libertin qui poursuit des jeunes filles; mais prendre le divin législateur des Hébreux, cette colossale figure qui touche au ciel, et nous émouvoir jusqu'au fond de notre âme, pendant trois heures, toute notre vie, avec cette austère musique dont le cœur est friand; avec ces notes graves qui nous viennent du Nil, du désert et de l'oasis; avec ces mille échos de l'antiquité biblique, dont le foyer est dans le puits des pyramides et dans les vallons du Sinaï: voilà le plus étonnant des miracles de la mélodie! voilà le chef-

d'œuvre impossible; l'homme est insuffisant pour l'accomplir; il faut l'association d'un esprit céleste; il faut que, dans un rêve d'Orient, le musicien écrive un pareil poëme sous la dictée immédiate de Dieu! Si Rossini n'eût fait que *Moïse* et *Guillaume Tell*, il serait encore l'étonnement des âges à venir; mais il ne s'est pas contenté de cette antithèse sublime; il a voulu remuer toutes les touches du clavier humain; il est descendu du Sinaï pour enchanter tous les ennuis de notre vallée de pleurs; il a quitté le buisson ardent pour s'entretenir face à face avec l'homme et toujours dans une langue inouïe, charme de l'oreille, délices de l'âme, fête éternelle du cœur. Il a exhumé des lagunes cette lamentable histoire de jalousie et de passion furieuse où les rugissements du tigre africain se marient aux plus suaves accents de l'amour; il a exhumé des ruines de l'Euphrate cette sombre légende de Ninus, où les cris du remords, les hymnes des mages, les terreurs des apparitions, les voluptés des reines adultères, les épouvantements des sépulcres, s'unissent aux mélodies des fêtes babyloniennes dans les jardins aériens de Sémiramis; il a retiré des deux mers qui baignent Corinthe, *bimaris Corinthi*,

un poëme magnifique qui vint s'évanouir dans l'immense oreille des sourds; puis il a créé trois femmes merveilleuses et prises dans les extrêmes conditions du contraste, Ninetta, la villageoise, la Dame du Lac et la Cendrillon des contes bleus; les trois Grâces de la musique, les trois éternelles amantes de l'univers: il a créé les trois expressions du rire humain, les trois gaietés de la vie, les trois sages folies de ce monde triste, *l'Italiana, le Barbier de Séville, le Comte Ory;* trois chefs-d'œuvre sans tombe, où l'hilarité homérique, l'ivresse amoureuse, l'orgie aristocrate, éclatent avec une verve qui change l'orchestre en feu d'artifice olympien. Et l'amour, ce bien-aimé de la mélodie! l'amour, en a-t-il semé à pleines mains, ce maître adorable, dans son jardin des Hespérides! A-t-il prodigué les nuances de cette passion qui est la vie, et jette la flétrissure de la vanité sur tout ce qui n'est pas amour! Comptez les duos d'amour de Rossini, réunissez-les tous en faisceau, et ils vous donneront la mesure de tout ce qui a été dépensé, depuis la création, en extases, en tendresses, en molles langueurs, en aspirations pures, en caresses exquises, en ravissements divins! Tout ce que le

cœur de l'homme et la lèvre de la femme ont exprimé d'angélique ou de sensuel palpite dans ces duos d'amour : voilà la vraie histoire universelle ! elle commence sous les palmiers de Memphis, et finit sous les orangers de Séville, en passant par le castel de Noirmoutiers. Enfin', de même que Corrége, le peintre des amours, a peint *la Cène* de *l'Annonciade* de Gênes, Rossini a écrit son *Stabat*, immortel comme le souvenir du Calvaire. Par un coup de génie digne de lui seul, Rossini n'a pas confié à l'ennui et aux basses le soin de psalmodier la plainte de la Mère des Douleurs, Rossini a chanté, dans ce *Stabat*, les grâces de la rédemption, les joies de l'espérance, les rayonnements de la porte du ciel, ouverte par le sang du Golgotha ; il a fait flotter sur cette page de désolation toutes les fleurs du jardin céleste, toutes les guirlandes de Sâron, toutes les perspectives de la terre promise ; il s'est souvenu du mot si chrétien d'Augustin : La mort, c'est la vie, *mors vita;* il a écrit sa divine élégie dans ce *Campo Santo* de Pise, où les tombes se baignent dans l'azur, se couronnent de lis et rient au soleil. Et maintenant, après tant de travaux accomplis, Rossini, qui pouvait nous dire

encore tant de merveilles, a le droit de chanter pour lui seul et de se taire pour nous ; son *Exegi monumentum*, quoique incomplet, grâce à nous, sera l'étonnement de l'avenir ; la postérité ne demandera pas si Rossini aurait pu faire davantage, elle regardera ce qu'il a fait comme l'œuvre la plus merveilleuse du génie humain. Nous serions trop accusés aux assises futures, si la postérité savait tout !

MÉRY.

ROSSINI

SA VIE ET SES ŒUVRES

CHAPITRE PREMIER

La musique dramatique en Italie avant Rossini. — Premières années de Rossini. — *La Cambiale di matrimonio.* — *L'Equivoco estravagante,* — *Demetrio e Polibio.* — *L'Inganno felice.* — *Ciro in Babilonia.* — *La Scala di seta.* — *La Pietra del Paragone.* — *L'Occasione fa il ladro.* — Sobriquets donnés à Rossini par ses adversaires.— Paisiello et Cimarosa. — *Tancredi* à Venise. — Rossini et les gondoliers.

I

L'école qui a précédé Rossini a laissé de grands noms à la musique. Au temple, ainsi qu'au théâtre, l'inspiration, ce soleil de la poésie, qui a le cœur pour foyer, courait le long de l'Italie comme le sang à travers les artères. Les musiciens se répondaient de Milan à

Gênes, de Gênes à Florence, de Florence à Rome, à Naples, à Venise. Ils tenaient l'Europe chantante éveillée. Scarlatti, Leo, Pergolèse, Jomelli, Majo, Piccinni, Sacchini, Cimarosa, Guglielmi, Pavesi, Generali, Paisiello, et d'autres, marchaient à la conquête des découvertes : ils avaient devant eux un horizon sans limites. La musique dramatique était à sa naissance, ou à peu près. Chacun aspirait vers la nouveauté de la forme, cherchant des combinaisons inconnues. C'est ainsi que de progrès en progrès, les maîtres d'alors, portés à la popularité sur les ailes de la mélodie, mirent debout la comédie musicale et le drame lyrique.

Il fallut même la lutte pour faire accepter quelques-uns des ouvrages de Paisiello, qui, sous l'influence des peuples du Nord, avait donné à la musique du *Barbier de Séville*, d'*i Filosofi imaginari* et d'*il Mondo in la luna* un caractère trop grandiose en ce qui touchait les ensembles et les finales. L'oreille avait pris de telles habitudes, que tout ce qui s'écartait de la simplicité paraissait choquant et sans effet. L'opéra était une sorte d'album ; et pourtant, combien de fleurs éternellement belles sont écloses à travers ses feuillets enchantés !

Ainsi, l'art, malgré les échelons qu'en peu d'années on lui avait fait monter, devait étendre encore ses ailes et transformer le langage de sa séduction pour glaner

à l'infini dans le champ profond, inépuisable, où s'agite la pensée.

C'est au milieu de ce mouvement, alors que les esprits impatients, tournés vers la patrie de Dante, l'oreille au vent, le cœur tendu vers le sommet des Alpes, attendaient avec une sorte d'effervescence les enfantements du génie, qu'éclata la révolution dramatique.

Rossini, l'Homère de la poésie musicale, apparut, et l'Italie, étonnée de la hardiesse du jeune maître qui osait, pendant que Paisiello et ses chefs-d'œuvre excitaient une admiration frénétique, prendre une variété de formes ignorées jusqu'alors, l'Italie cependant n'hésita pas ; elle suivit le novateur dans ses élans comiques et sérieux. Après quelques essais, qui le firent admirer, et malgré leurs imperfections, le public ne s'y trompa point : il sentit qu'une ère nouvelle allait s'ouvrir pour la scène lyrique, et que Rossini serait le prince de la croisade qui devait ouvrir au monde à venir les portes de la Jérusalem mélodique.

Voyons, avant d'entrer dans l'analyse des œuvres nombreuses qui ont jeté sur le nom de Rossini un éclat inaltérable, comment il a débuté dans sa carrière, la plus brillante, la plus rapide, et pourtant la mieux remplie qui fut jamais.

II

C'est à Pesaro qu'il est né, le 29 février 1792. Pesaro uni au nom de Gioachino Rossini est désormais une ville immortelle. Ses parents le faisaient cheminer avec eux de foire en foire. Son père, Joseph Rossini, gagnait sa vie à jouer du cor dans les orchestres, et sa mère, Anne Guidarini, chantait dans les troupes ambulantes. Durant ses dix premières années, il n'eut point de maître. Livré à son instinct, il fredonnait d'une voix charmante les mélodies que recueillait son oreille. Ce fut seulement à l'âge de douze ans qu'on lui donna un professeur, Angelo Tessei, de Bologne. Il apprit si rapidement et si bien, qu'il brava bientôt les lectures musicales les plus difficiles. Il chanta dans les basiliques; mais son organe perdit, après quelques printemps, sa fraîcheur et son charme. A son tour, cependant, il était devenu de force à former des élèves, et à quinze ans il remplit les fonctions de chef des chœurs dans les théâtres de Lugo, de Ferrare, de Forli et de Sinigaglia. Une année après, l'abbé Matei l'initia aux principes de la composition.

Ce génie précoce n'usa pas ses heures et ses nuits à l'étude souvent stérile de la science. Paresseux à l'excès,

pendant que d'autres cherchaient à pénétrer dans les arcanes du contre-point, lui, s'en allait nonchalamment, à travers les campagnes fleuries, aspirant les brises sonores. Sa tête, dégagée des travaux scolastiques sérieux, se livrait sans inquiétude aux projets les plus aventureux.

Matei lui reprochait sa paresse ; quel fut l'étonnement du maître en entendant Rossini lui demander s'il en savait assez pour composer un opéra !

— Sans doute, répondit Matei, mais un musicien qui veut connaître toutes les ressources de l'art, écrire dans tous les genres, doit apprendre plus encore que vous ne savez.

Composer un opéra, cette idée poursuivait Rossini. Il s'entoura des œuvres de Haydn et de Mozart ; il les étudia avec amour, il les analysa ; la simplicité de Haydn, le style fleuri, jeune, varié de ce maître, avaient surtout séduit son imagination. La mélodie de Mozart, colorée, correcte, d'un sentiment si vrai, charma son cœur. Ces deux compositeurs, d'un caractère différent, l'un et l'autre riches de poésie, le firent aller plus vite que n'aurait pu le faire la science, d'ailleurs si réelle, du savant Matei.

Son organisation, accessible aux beautés véritables, se développa seule et s'imprégna du sentiment le plus

élevé dans la sphère de l'art musical. Il voyait déjà l'étoile qui devait le guider vers de hautes destinées, il la suivit sans s'arrêter aux premières broussailles. Il savait que pour bâtir un temple nouveau, il fallait d'abord renverser les anciens dieux.

Le voilà sur la scène.

A dix-neuf ans, il compose, pour le théâtre *San Mosè* de Venise, *la Cambiale di Matrimonio*, et à vingt ans, *l'Equivoco estravagante*, pour le théâtre de Bologne.

Ces deux ouvrages sont couronnés d'un insuccès à peu près complet. N'importe : la main qui le pousse lui donne du courage. Il marche encore indécis, il n'a pas trouvé ce filon de nouveauté qui est la source des grands succès. Il part pour Rome, et là commence l'ère de la transformation.

Demetrio e Polibio attire l'attention publique. L'ouvrage est incomplet, mais un quatuor et deux ou trois morceaux suffisent pour faire juger le compositeur. Dès lors la fécondité du jeune maître se déploie, son génie monte comme le flot, ses mélodies se répètent de bouche en bouche, et depuis l'année 1812, où il composa *l'Inganno felice* pour le théâtre *San Mosè* de Venise, *Ciro in Babilonia* pour Ferrare, *la Scala di seta* pour Venise, *la Pietra del Paragone* pour la *Scala* de Milan, *l'Occasione fa il ladro* pour Venise, cinq opéras, jus-

qu'à *Guillaume Tell* et au *Stabat*, Rossini, prenant le vol de l'aigle, parcourt en triomphateur toute l'échelle de la gloire.

Seul, au milieu des ruines qui se sont faites autour de lui, il tient les destinées des théâtres. Sa verve intarissable brave les sifflets intéressés et s'excite aux applaudissements frénétiques du parterre des Italiens. Il a contre lui les admirateurs de l'autre siècle, les musiciens que chagrine sa jeune renommée ; il a contre lui les vieux jugeurs, ces hommes qu'on trouve partout les mêmes, hostiles à la nouveauté, écumant de colère si l'on vient déranger leurs habitudes ; athlètes impuissants de la critique, attardés sur la route du progrès, s'ils voyaient le monde se traîner sur des béquilles, ils maudiraient les médecins qui voudraient le remettre debout.

Il a pour lui le public. D'un point de l'Italie à l'autre on salue avec enthousiasme l'astre qui s'est levé, et finalement le public a raison.

La transformation est complète. Paisiello lui-même, détrôné à Rome par le cygne de Pesaro, a pu une première fois envoyer ses affidés siffler *le Barbier de Séville* de Rossini ; le second jour l'intrigue est découverte, et *le Barbier* de Paisiello est écrasé comme sous le poids d'un géant.

Il en est de même à Paris. La critique, toute chaude encore des luttes engendrées par les écoles musicales, frappait impitoyablement et sans retenue sur tout ce qui venait de l'autre côté des Alpes. Jamais musicien n'a reçu à son début à Paris de plus violentes et plus injustes flagellations. On alla même jusqu'à lui donner ces sobriquets : *M. Crescendo*, *M. Vacarmini.* Rossini, nature à la fois inflexible et railleuse, riant de tout, des autres et de lui-même, allait droit son chemin, faisant peu de cas de l'injustice, ne s'enivrant pas aux banquets de ses triomphes, l'œil toujours fixé sur l'avenir, et se disant qu'aux siècles seuls appartient le burin de la gloire et de l'immortalité.

La foule l'applaudissait, ses ennemis disparurent sous les applaudissements, et à trente-sept ans il avait conquis la consécration des siècles.

III

Comment s'opéra ce changement subit dans les goûts de l'Italie musicale? Rossini, créateur avant tout, brisa la forme traditionnelle de la musique dramatique. Il chargea ses mélodies de paillettes, il anima ses en-

sembles et ses finales par le feu de l'action, il jeta de l'intérêt sur les parties récitantes du drame, il employa des rhythmes inusités, il trouva un procédé de *crescendo* et de *decrescendo* dont l'effet était aussi original qu'irrésistible; il donna à l'orchestre un intérêt de combinaisons et de sonorité qu'il n'avait pas eu jusqu'alors. Ses opéras peuvent être comparés à des feux d'artifice qui brûlent quelquefois et toujours éblouissent. Ses partitions, dessinées à la manière de Raphaël, semblent être colorées par le Guido et le Dominiquin. Il a la fantaisie de Dante, parfois le sentiment de Pétrarque, et il lui arrive d'atteindre aux proportions d'Homère. Mais, il faut le dire, il y a de telles fluctuations dans cet esprit doutant de tout, que pour trouver toutes ses qualités, il faut les chercher disséminées dans toutes ses productions. Trois chefs-d'œuvre cependant restent sans mélange et sont les trois colonnes d'airain sur lesquelles est sculptée la célébrité de Rossini : *Le Barbier*, *le Nouveau Moïse* et *Guillaume Tell*.

A prendre une à une les partitions du maître, sans rival dans le royaume de la mélodie, ses partitions bouffes ou sérieuses, on est émerveillé du charme, de l'éclat, de la richesse mélodique, des effets imprévus, des nouveautés harmoniques qui y sont répandus.

Pendant que les vieux musiciens, les yeux toujours

tournés vers les étoiles passées, gémissaient publiquement sur la décadence de l'art, le peuple les abandonnait. Ils avaient beau crier : « Ingrats, qu'avez-vous fait de vos dieux ? Paisiello et Cimarosa, les vainqueurs d'hier, sont renversés de leur piédestal ; le théâtre est profané, et vous voilà, adorant aujourd'hui le profanateur ! » le peuple italien, dont l'enthousiasme ne va pas jusqu'à stationner des siècles entiers à la même étape, tout en gardant pour Cimarosa et Paisiello un sentiment profond de respect et d'admiration, se sentait poussé vers la lumière du progrès, et il ne se trompait pas en saluant dans Rossini l'astre qui devait régénérer le monde musical.

A Venise, au moment où les discoureurs passionnés enflaient leur voix, les uns pour attaquer Rossini, les autres pour le défendre, apparut *Tancredi*. Ah ! cette fois, le succès fut unanime. Le caractère profondément héroïque, l'inspiration sans cesse attrayante de cet ouvrage, où le rire était remplacé par l'émotion, où l'action du drame s'enchaînait avec un art inouï à l'inspiration mélodique, jetèrent les esprits dans une sorte de délire. La présence des armées qui avaient traversé le monde au bruit du canon n'était pas étrangère au sentiment chevaleresque qui dominait dans cette partition. L'Italie avait été agitée par les luttes de la

guerre, et les sillons de sang que les soldats avaient laissés dans les plaines et dans les villes n'étaient pas encore fermés. Rossini avait vu de près la conquête et les conquérants, et cette agitation avait fait germer dans son cœur des chants de gloire et de liberté. Gondoliers et seigneurs, éprouvant les mêmes sensations, se renvoyèrent de la plage au palais les mélodies héroïques de *Tancredi*. Tout était nouveau pour l'imagination : l'intérêt de la pièce, l'harmonie où les formules de l'école étaient mises de côté, l'instrumentation pleine, variée, riche de sonorité qui marquait l'ère des révolutions, le style qui reflète l'idée ; il n'y avait plus à douter : Rossini était un novateur.

Le comte Orloff nous raconte que le fanatisme pour *Tancredi* alla si loin, qu'au tribunal même les juges furent obligés d'imposer silence à l'auditoire, qui fredonnait en chœur : *Ti revedrò, me revedrai*, au moment où ils délibéraient pour prononcer une sentence.

Quelques jours après la représentation de l'opéra nouveau, Rossini se promenait sur les lagunes. Des voix vibrantes s'élevaient au loin comme des vapeurs enchantées à travers les flots silencieux. Le maëstro s'avance ; c'étaient les gondoliers qui se berçaient joyeusement et mariaient les chants aux brises parfumées de la nuit. Il se mêle à leur joie. Rossini est reconnu.

Aussitôt on l'entoure, on lui fait une couronne de gondoles, et, seul au milieu des troubadours des lagunes, il assiste à l'une des plus belles fêtes de sa vie. On chante pour lui les airs, les duos de *Tancredi*, de *Ciro in Babilonia*, de *la Pietra del Paragone*. Bientôt la foule s'amasse; la mer a presque autant d'étoiles que le ciel; les fallots éclairés de mille feux serpentent de toutes parts et projettent leurs rayons zébrés sur l'onde paresseuse. Venise entière se réveille au bruit des voix; on éclaire les palais, et Rossini, mené triomphalement de canal en canal, est salué par des vivats sans fin. Les gondoliers chantent toujours, tout le peuple se joint à eux et forme un ensemble formidable. C'est ainsi que l'auteur de *Tancredi* est poussé jusqu'à sa maison au milieu d'un concert improvisé. Ce n'est pas tout. En arrivant il marche sur des fleurs; on lui a fait un chemin de roses et d'immortelles; depuis le rivage jusqu'à son lit ses pieds trébuchent aux couronnes embaumées.

CHAPITRE DEUXIÈME

L'Italiana in Algeri à *San Benedetto*. — *Aureliano in Palmira* sifflé à Milan. — *Il Turco in Italia*. — Rossini et Gall le célèbre phrénologue. — Trois amateurs mystifiés. — Son engagement avec Barbaja. — *Elisabetta, regina d'Inghilterra* à *San Carlo*. — Sept opéras en deux années. — *Torvaldo e d'Orliska*. — *Il Barbiere di Siviglia*. — *La Gazzetta*. — *Otello*. — *Cenerentola*. — *La Gazza ladra*. — *Armida*.

I

Les enivrements du triomphe ne changèrent pas sa nature simple et railleuse. Cette joie, qui, après *Tancredi*, s'exhalait du cœur de tout un peuple, le trouva pour ainsi dire impassible. Tout autre se serait laissé troubler par la fièvre de l'orgueil ; lui, guidé par l'esprit et la raison, voyait de sang-froid le succès, et son imagination, sans cesse préoccupée de nouveauté, ne fut pas un moment échauffée par les hallucinations de la vanité.

Il sortait à peine d'une ovation, qu'une autre l'attendait. *Tancredi* lui avait inspiré l'émotion dramatique; on croyait qu'il allait entrer dans la voie sombre de la passion tragique, et voilà qu'après quelques mois, le sublime enchanteur, changeant les cordes de sa lyre, se réveille le front illuminé et la gaieté sur les lèvres. Ses yeux pleuraient le rire; *l'Italiana in Algeri*, qu'il appelait son *passe-temps*, éclata sur le théâtre de *San Benedetto*, à Venise, comme un ricanement de folie après une scène de larmes.

C'était dans l'été de 1814. Venise, riante alors, était emportée dans le tourbillon des plaisirs; s'animant chaque jour au délire des fêtes, Venise, la ville sensuelle, qui chantait et dansait sans souci du lendemain, fut éblouie par cette étincelante bouffonnerie, que le maître créateur avait éclairée de tous les rayons de son génie. Depuis l'ouverture jusqu'à l'air final, tout, dans cette partition, a l'accent de la vérité comique. Où trouverait-on des morceaux plus complétement bouffes que le quartetto du premier acte et le terzetto *Papatacci* du second ? La musique de *l'Italiana* respire une telle gaieté, qu'elle enlèverait les organisations les plus froides. Et pour faire reposer le rire, la mélodie caressante vient par moments mêler sa douce poésie aux improvisations les plus burlesques. Il fallut ce soir-là répéter à peu

près tous les morceaux, et l'on sortit du théâtre comme saisi du vertige. Les premiers interprètes de cette œuvre originale furent Marietta Marcolini, le ténor Seraphino Gentili et la basse Filippo Galli. On attendit Rossini avec des flambeaux, et la foule le porta triomphalement jusqu'à son hôtel.

— Je croyais, disait-il le lendemain, qu'après avoir entendu mon opéra, on me traiterait de fou ; je suis rassuré, les Vénitiens se sont montrés plus fous que moi.

II

Dans la même année il tomba et réussit tour à tour sur la scène de la *Scala* à Milan. *Aureliano in Palmira* fut joué, sifflé et enterré. *Il Turco in Italia* lui succéda. Le public milanais, moins expansif que celui de Venise, n'applaudit d'abord qu'avec réserve. Il voulut faire passer sous le scalpel de sa critique cette fantaisie toute pailletée et conçue dans le goût de *l'Italiana in Algeri*. Il eut peur de se laisser surprendre ; le raisonnement l'entraîna presque jusqu'à l'injustice. Plus tard le succès prit le dessus, et le même public qui avait traité *il Turco in Italia* avec une froideur calculée, s'exalta jusqu'à l'enthousiasme pour le nouveau chef-d'œuvre.

Certes, à prendre une à une toutes les pages de *l'Italiana in Algeri* et d'*il Turco in Italia*, on pourrait reprocher à Rossini l'abus des broderies, un luxe exagéré de traits et de roulades. Mais en se reportant à cette époque de rénovation où tous cherchaient la nouveauté de la forme, brillante période musicale qui avait engendré une grande famille de chanteurs élevés à l'école du papillotage, on doit excuser la tendance de Rossini vers les fioritures sans fin et souvent sans utilité. Il ne s'inquiétait que du succès, et sans les mille arabesques dont il entourait avec tant de charme et d'adresse ses cantilènes, son nom n'aurait pas couru si rapidement dans toute l'Italie par les mille voix de la popularité.

On le voulait dans tous les salons. Son caractère enjoué, ses causeries spirituelles le rendaient sympathique au monde intelligent. Lui, n'aimait pas les politesses officielles ; il se plaisait mieux dans la société des poëtes et des artistes. Là, il pouvait donner à son humeur un libre cours et répandre toutes les finesses de son esprit.

Un soir, chez la princesse M***, une jeune dame essaya de lutter avec lui de causticité. Elle blâmait les artifices dont il enveloppait ses chants, et demandait au maître si les enluminures qu'il employait dans sa poésie lyrique étaient bien nécessaires.

— Madame, répondit Rossini, votre éventail étoilé,

où la nacre et l'argent, mariés avec tant d'art, produisent des reflets si variés, aurait-il le même attrait pour le regard, s'il était dépouillé du prestige des ornements? L'éventail n'est-il pas un prétexte pour cacher ou laisser voir le sourire; et le sourire n'est-il pas à son tour la broderie de la pensée?

III

On ne savait pas à quelles heures Rossini pouvait jeter sur le papier ses mélodies sans cesse renaissantes, et écrire son orchestre qui se trouvait toujours prêt au moment voulu. A peine un opéra venait-il d'éclore à Milan, qu'à Rome on annonçait une nouvelle partition du compositeur aimé. Il prenait un poëme; ses yeux le renvoyaient à sa mémoire, vers par vers, scène par scène, si bien qu'en cheminant à travers les rues ou en courant la poste, la pensée musicale s'identifiait dans le cerveau avec la poésie écrite; la statue se fondait spontanément dans le moule, et pour la mettre debout il n'avait plus à penser : elle venait d'elle-même s'animer sous ses doigts. C'est là l'explication de sa prodigieuse fécondité à la fois facile et réfléchie.

Gall le trouva à Milan dans les brillantes réunions où on l'entraînait souvent malgré lui. On demanda au célèbre phrénologue, qui ne le connaissait pas encore, la définition des facultés organiques du jeune artiste qu'on lui présentait, et il écrivit sur des tablettes :

« Œil rayonnant, — sourire intelligent et fin, — front » bombé, proéminent. » Ce qui doit se traduire par : « Inspiration, — génie créateur, — énergie, — grâce, » — fécondité, — souplesse. »

Plus tard seulement Gall sut qu'il avait eu devant lui la figure de Rossini.

IV

Il Turco in Italia avait rallié toute la jeunesse. Il s'était formé deux camps. Les musiciens semi-séculaires défendaient avec l'entêtement de la passion les formules auxquelles on avait habitué leurs oreilles. Les jeunes hommes, excités par la verve inspirée de Rossini, qui agissait sur l'imagination, soutinrent la lutte avec opiniâtreté, et finalement, ils restèrent maîtres du champ de bataille.

Lui, toujours insouciant, écoutait sans s'émouvoir les

polémiques violentes qui s'engageaient entre ses admirateurs enthousiastes et ses détracteurs intraitables. Il allait un jour à Bergame, et il avait pour compagnons de voyage trois amateurs qui ne cessaient de lancer contre la musique rossinienne les diatribes les plus facétieuses. Rossini fit chorus avec eux ; il traitait le musicien populaire avec une hauteur de dédain égale au moins à leur outrecuidance. « Connaissez-vous ses œuvres ? » leur disait-il. Et comme ils se défendaient d'avoir jamais voulu les entendre : « Que serait-ce donc, si vous les connaissiez ? Je crois me souvenir de quelques airs qu'on chantait à Rome et à Venise, » et il se mit à fredonner des passages des *plus vieux maîtres*, qui furent déclarés mauvais à l'unanimité. Puis il chanta diverses cantilènes de ses opéras, qu'il eut la malice d'attribuer aux compositeurs les plus renommés du dix-huitième siècle. On le pria de continuer, et deux heures durant il improvisa des mélodies charmantes. La haine contre le jeune révolutionnaire de l'art établit naturellement entre les quatre voyageurs une sorte d'intimité. Arrivés à Bergame, ils allaient se séparer en se promettant de se retrouver bientôt. Les trois amateurs, ravis des causeries si séduisantes de leur compagnon, ne voulurent pas le quitter sans connaître son nom et son adresse. — Je serai à Venise dans peu de jours, leur

dit-il ; s'il vous plaît de venir m'y siffler, voici ma carte, et ils lurent avec stupéfaction le nom de Rossini.

En effet, quelques mois plus tard, il faisait jouer au théâtre de *la Fenice*, à Venise, *Sigismondo*, un opéra *seria* qui fit un naufrage complet.

V

Le voici maintenant à Naples... A vingt et un ans il avait écrit déjà quinze ouvrages ; mais sa fortune n'avait pas marché de pair avec sa gloire. On lui donnait cinquante et quelquefois cent louis pour une partition. C'était, à la vérité, plus qu'il ne lui fallait pour satisfaire ses goûts modestes et venir en aide à sa famille. Barbaja, qui balançait à lui seul l'influence de tous les impresarii italiens, un homme habile s'il en fut jamais, lui fit accepter la souveraineté de *San Carlo*, la première scène alors de l'Italie, et en élevant à douze mille francs par an le prix de ses travaux, il crut agir en grand seigneur. Rossini devait, pour cette somme, composer tous les ans deux opéras et répondre de la direction musicale des deux théâtres de *San Carlo* et d'*El Fundo*. Il débuta par un triomphe. *Elisabetta, regina d'Inghil-*

terra, représentée dans la saison d'automne de 1815 à *San Carlo*, fut accueillie de façon à rallumer toute la flamme de son génie. Il eut, à la vérité, pour interprète une artiste d'une majestueuse beauté, M[lle] Colbrand, cette reine de théâtre dont la voix, le geste et le regard s'imposaient à la foule. Il y a dans cette partition d'*Elisabetta* un nouveau progrès. Le style a plus de largeur, le sentiment dramatique plus de puissance ; l'orchestre est plus mouvementé, plus chaleureux, plus expressif, plus travaillé. On sent qu'une transformation commence à s'opérer dans cette imagination hardie, pour qui la création est un jeu. Il invente une science nouvelle qui rompt le fil de la tradition ; il est l'élève de la nature autant et plus encore que des maîtres. On a beau lui crier : Vos œuvres sont incorrectes, elles manquent de profondeur. Les ovations répondent pour lui. La science, il la traite à sa manière, ou plutôt il l'assouplit à ses caprices. Il veut détourner l'oreille des rhythmes et des combinaisons harmoniques usités, et il réussit ; c'est là sa gloire ! Ce qu'on ne craignait pas d'appeler des hérésies musicales deviendra un jour le code des mélodistes et des harmonistes.

Réussir à Naples, la patrie des plus grands musiciens, où des noms populaires éveillaient encore l'admiration, était tout un événement. Les écoles de Naples

avaient vu briller au premier rang Alexandre Scarlatti, Nicolas Porpora, Pergolèse, Duni, Latilla, Jomelli, Fiorello. Après ces compositeurs, la musique dramatique entra dans une autre voie de progrès. Les Napolitains tressèrent des couronnes à Sacchini, à Cimarosa, à Piccinni, à Della Maria, à Fioravanti, à Paisiello, à Spontini, à Caraffa, champions convaincus qui travaillèrent avec dévouement à la révolution musicale. Naples, avec son soleil radieux, ses vastes horizons que l'œil contemple du haut des monts enflammés; Naples, avec sa mer profonde, son ciel ardent, ses longues plaines d'orangers, fraîches promenades où naît la poésie, eut-sur Rossini une influence magnétique. Il va maintenant agrandir la sphère de ses pensées. Son style va s'épurer peu à peu, jusqu'à ce qu'il ait atteint l'idéal de la perfection. En deux années, il composa sept opéras pour les théâtres de Naples, de Rome, de Milan : *Torvaldo e d'Orliska, il Barbiere di Siviglia, la Gazzetta, Otello, Cenerentola, la Gazza ladra* et *Armida*.

Il faut s'arrêter, avant d'arriver au *Mosè*, sur ces deux années, les plus fécondes de sa carrière.

Après bien des hésitations, l'Italie commençait alors à ouvrir ses portes au génie de Mozart. Depuis plus de vingt-cinq ans on l'applaudissait de l'autre côté des Alpes. *Don Giovanni* et *le Nozze di Figaro* étonnèrent

plutôt qu'ils n'émurent les parterres italiens. Ils avaient Rossini, et il existait d'ailleurs entre l'Italie et l'Allemagne de telles antipathies, que la glorification de Mozart leur eût paru un sacrilége. Et pourtant l'auteur immortel de *Don Giovanni* avait fait un grand pas vers la patrie du chant, car ses mélodies et son style dans ses œuvres lyriques, sont presque toujours le reflet des inspirations qu'il avait puisées sous le ciel où fleurira éternellement la poésie musicale. Voyons ce que fut Mozart relativement à Rossini.

CHAPITRE TROISIÈME

Mozart et Rossini. — Appréciation. — *Il Barbiere di Siviglia* au théâtre *Argentina.* — Chute et triomphe d'*il Barbiere.* — Curieux document concernant cette partition.

I

Mozart et Rossini sont deux individualités bien distinctes. Rossini a presque toujours le sourire sur les lèvres ; il aime avec pétulance ; sa passion dramatique n'a rien de sombre et d'attristant. Il effleure l'amour et ne l'approfondit pas. Son cœur se laisse rarement absorber par la rêverie mélancolique. La lumière vive, scintillante, inonde les créations de son génie. Jusqu'au *Barbier de Séville*, il s'essaye à tout et réussit par l'éclat du coloris plutôt que par la profondeur de l'idée. Nous le verrons plus tard, il est vrai, s'épanouir dans

2

une sphère plus large; mais jusque-là son esprit, jouant avec la forme, méprisant toutes les règles, parcourt, sans rencontrer d'obstacle, toute l'échelle de la fantaisie. Il n'a que faire de la philosophie allemande, science ténébreuse et lourde, qui marche presque toujours côte à côte avec l'ennui. Il veut qu'on l'écoute sans fatigue. Il est poëte à sa manière, et chez lui, trop souvent peut-être, l'art d'aimer remplace le sentiment vrai de l'amour. Vous le voyez, dans les scènes les plus fortes de la passion, étoiler son orchestre et établir entre ses instruments d'aimables causeries. En l'écoutant, on est pris d'une sorte d'hallucination; les yeux, enveloppés dans une poussière d'or, voient passer mille images imprévues, qui parlent une langue nouvelle, et l'imagination tourbillonne dans cet océan de nouveauté. C'est la vie sensuelle avec tous ses caprices, avec ses désirs renaissants, ses regrets passagers, son scepticisme, ses folies, qu'il veut exprimer; il est tellement emporté par le sensualisme, qu'il oublie au fond de son cœur les larmes et les caresses.

II

A sept ans déjà Mozart était un prodige ; à douze ans il composait son premier opéra ; à vingt ans il avait conquis la gloire, et il mourait à trente-six ans, laissant dans l'histoire de la musique un nom immortel. La science, il l'avait acquise par les longues heures du travail, et, chose étrange ! son inspiration s'élève à mesure que l'expérience le guide. Sa vie agitée se passe à sonder tous les mystères de l'art. Il aborde tous les genres ; il va du salon au théâtre, changeant à chaque instant les cordes de sa lyre. On a l'oreille tendue vers le nouvel Orphée, dont les chants empreints de tendre rêverie, purs comme la ligne de Raphaël, étreignent bientôt, sous l'effet de leur vibration, l'Allemagne entière.

Mozart, par l'élégance de son style, par le contour de ses mélodies, par l'enchaînement merveilleux des idées, fait de ses œuvres des tableaux complets, où les nuances des couleurs, fondues dans les figures, forment un ensemble radieux de beauté. Et pourtant Mozart n'a pas été un musicien populaire dans l'acception la plus large de ce mot. Son génie, s'appuyant peut-être

un peu trop sur les formules de la science, n'avait pas cette grâce légère et cette coquetterie mélodique qui plus tard ont porté si haut la gloire de Rossini.

Peintre sublime dans l'art de marier les couleurs, il s'adressait par la gravité mélancolique de ses chants aux natures d'élite. La pensée qui animait son langage avait un caractère de mysticisme et de vague tristesse qui frappait les âmes sensibles. On se sentait, en l'écoutant, bercé par la passion langoureuse; le cœur aspirait un fluide qui le jetait dans une sorte d'isolement, ou plutôt d'abattement. De là une certaine monotonie qui faisait, par moments, désirer un peu de cette lumière électrique qui éveille les fortes sensations.

III

Mozart est grand par deux ouvrages, *le Nozze di Figaro* et *Don Giovanni*. *Idoménée*, *l'Enlèvement du sérail*, *Così fan tutti*, *la Clémence de Titus*, *la Flûte enchantée* elle-même, ne rayonnent qu'au second plan.

Les musiciens sérieux ont représenté Mozart comme l'inventeur du drame lyrique; ils ont oublié qu'avant lui le vieux Gluck, ce Titan du dix-huitième siècle,

avait fondé l'école tragique, et que lui, le premier, a donné au théâtre des airs en situation, des scènes enchaînées avec art, des ensembles imposants ; qu'il avait, en un mot, cherché et trouvé la vérité dramatique dans des récits d'une hardiesse, d'une vigueur d'expression qu'on pourra peut-être égaler, mais qu'on ne dépassera pas.

Gluck ! voilà le chef de la tragédie lyrique. Sacchini et Piccinni comptent aussi pour quelque chose dans la révolution dramatique : n'avait-on pas applaudi leurs œuvres avant que l'auteur d'*Idoménée* vînt se faire couronner par les parterres allemands? Mozart a apporté dans l'instrumentation des combinaisons neuves et originales, cela est incontestable ; il a mieux rempli son orchestre, oui ; il a accompli un progrès dans la manière d'exposer le sujet mélodique et d'enchaîner le récit avec le chant. Mais, encore une fois, il n'a pas créé le drame lyrique. Qu'on vante l'inspiration de Mozart, toujours suave et séduisante ; qu'on rende hommage à la noblesse de ses pensées, à la pureté virginale de sa forme, à sa science profonde, à la bonne heure ! Dans la symphonie, il a eu pour maître Haydn, un génie capricieux, inépuisable, celui-là, qui lui a tracé sa route. Après Haydn est venu Beethoven, qui l'a écrasé par la grandeur de ses effets et la puissance colossale de ses

conceptions. Dans la musique dramatique il a été précédé par Gluck, dont la figure énergique se dessine en traits de bronze à travers les créations des maîtres passés et présents, et il a eu pour successeur un géant, Rossini, esprit créateur, hardi, varié, d'un charme sans égal dans le royaume de la musique.

IV

C'est en 1816 qu'*il Barbiere di Siviglia* fut chanté à Rome au théâtre *Argentina* par M[me] Georgi Righetti, MM. Garcia, Botticelli et le bouffe Luigi Zamboni. Rossini venait d'échouer ou à peu près avec *Torvaldo e d'Orliska*, exécuté au théâtre *Valle*. Il lui fallait une revanche. L'impresario était à la recherche d'un poëme; la censure arrêtait impitoyablement tout ce qui pouvait blesser sa susceptibilité. On ne voulait dans les pièces ni des amours de hasard, ni des grands seigneurs trompés, ni des tyrans, ni des prêtres, ni des espions; on voyait des allusions à tout. Le théâtre n'était plus qu'une salle de concert où les chanteurs venaient soupirer, à la suite les uns des autres, des airs, des cantilènes, des duos.

Rossini, qui jusqu'alors s'était montré trop facile pour ses livrets, s'avisa de demander un ouvrage intéressant.

— Je veux, disait-il à son directeur, faire du paradoxe. Le poëme ne venait pas, et les heures marchaient toujours. L'impresario arrive un matin d'un air satisfait :

— Si vous mettiez en musique *le Barbier de Séville?* dit-il au compositeur.

— C'est une idée originale, répondit le maître : elle me préoccupe depuis longtemps : mais que pensera Paisiello?

— Eh! que m'importe Paisiello? je vais en parler au gouverneur.

Une heure après il revenait victorieux. Le soir même Rossini était à l'œuvre, et en treize jours la partition était écrite.

C'est le 26 décembre qu'eut lieu la première représentation. Les Romains avaient jugé l'opéra avant de l'entendre. Ils voulurent venger l'insulte faite à Paisiello, dont les mélodies d'*il Barbiere* avaient encore conservé tout le prestige du succès. Quelques morceaux, entre autres le duo de Rosine et Figaro, l'air de la *Calomnie* au premier acte, furent applaudis : mais les sifflets se répondirent bientôt dans toute la salle, si

bien et si fort, qu'au second acte la partition était condamnée.

Pour la première fois Rossini s'attrista ; il croyait à son œuvre qu'il avait improvisée sous le feu de l'inspiration. Le lendemain il ne reparut pas au théâtre ; ses ennemis lui avaient fait peur. Et voilà que, par un de ces retours à la justice dont on a plus d'un exemple, le public écoute avec attention ; il applaudit, il s'exalte et remettant sur le socle la statue que la veille il avait renversée, il la couvre d'encens et de fleurs. *Il Barbiere di Siviglia* fanatise la foule. Paisiello fait place au triomphateur, et le soir, à la lueur des torches, on vient rendre à Rossini les honneurs du triomphe. Le maître s'était endormi dans la tristesse, il se réveilla dans une fête.

V

Il Barbiere di Siviglia est le résumé de la première manière de Rossini. Ici les défauts disparaissent, le style prend sa complète individualité ; désormais on aura un chef-d'œuvre sans alliage, que le novateur, aussi varié que vrai dans son langage, a scellé de son cachet inimitable.

L'ouverture est un feu d'artifice où chaque instrument chante la joie. Les motifs s'y enchaînent d'une façon délicieuse, et quels motifs ! Cette symphonie est un discours de la plus spirituelle éloquence. On ne babille pas avec plus de verve et de simplicité. Les Romains ne comprirent pas d'abord cette raillerie de l'orchestre qui caquette si bien. Ils retrouvèrent en situation, dans le courant de la pièce, les principales idées de la préface symphonique : la colère du tuteur irrité, les expressions diverses de la figure pittoresque de Figaro, et ils poussèrent alors des cris d'allégresse.

La musique d'*il Barbiere di Siviglia* est au moins à la hauteur du poëme de Beaumarchais. Chaque page porte son idée, et toute la partition, splendide tableau dont chaque partie brille d'une lueur étincelante, est bien la représentation vivante du génie bouffe de Rossini.

Tous les moyens de la nouvelle école sont mis en relief dans cet ouvrage, mais ils n'y sont pas exagérés. Le rhythme à temps ternaires, déjà essayé avec succès dans *l'Italiana in Algeri*, reparaît ici d'une façon plus entraînante. Les *crescendo* et les *decrescendo* y sont employés avec sobriété, et lorsqu'ils apparaissent à travers les ensembles ou les finales, ils produisent un effet irrésistible.

Le chant est moins couvert d'arabesques, et l'orchestre, qui gazouille toujours avec une finesse et une clarté extrêmes, ne perd pas un seul moment de son charme et de son intérêt.

La musique d'*il Barbiere* possède le plus rare de tous les mérites : elle a un caractère soutenu dans son ensemble comme dans ses détails. Il y a une variété incessante d'effets qui viennent autant de l'imagination que de la science, mais de la science telle que l'entendait le jeune musicien, sans pédantisme et sans monotonie. L'oreille et l'esprit les moins expérimentés sauront toujours y découvrir les physionomies tranchées d'Almaviva, de Bartholo, de Rosine et de Figaro. La vérité dramatique s'y trouve dans une telle perfection, que les paroles deviennent presque une superfluité. Sous le rapport de la conception, de la couleur et du style, l'art n'a jamais fait avec le génie un mariage plus brillant et mieux harmonisé.

La partition d'*il Barbiere di Siviglia* a été analysée cent fois ; chacun en connaît les mille beautés. Déjà trente-six ans de popularité ont passé sur cette peinture sublime, défi jeté au temps et qui restera éternellement illuminée du sourire de la jeunesse.

A propos du chef-d'œuvre bouffe de Rossini, on ne lira pas sans intérêt un curieux document que nous

avons rapporté d'Italie, c'est le traité passé entre Rossini et le directeur du théâtre *Argentina* de Rome, pour la composition et la mise en scène du *Barbier*. Voici cette pièce étrange que nous traduisons littéralement :

NOBIL TEATRO DI TORRE ARGENTINA.

26 décembre 1815.

« Par le présent acte fait en écriture privée, qui n'en a pas moins sa valeur, et selon les conventions arrêtées entre les contractants, il a été stipulé ce qui suit :

» Il signor Puca Sforza Cesarini, entrepreneur du susdit théâtre, engage le signor maëstro Gioachino Rossini pour la prochaine saison du carnaval de l'année 1816; lequel Rossini promet et s'oblige de composer et de mettre en scène le second drame bouffe qui sera représenté dans la susdite saison au théâtre indiqué et sur le libretto qui lui sera donné par le même entrepreneur; que ce libretto soit vieux ou neuf, le maëstro Rossini s'engage à remettre sa partition dans le milieu du mois de janvier et à l'adapter à la voix des chanteurs; s'obligeant encore d'y faire au besoin tous les changements qui seront nécessaires, tant pour la bonne exécution de la musique que pour les convenances ou les exigences de messieurs les chanteurs.

» Le maëstro Rossini promet également et s'oblige de se trouver à Rome pour remplir son engagement, pas plus tard que la fin de décembre de l'année courante, et de remettre au copiste le premier acte de son opéra, parfaitement complet, le 20 janvier 1816 ; il est dit le vingt janvier, afin de pouvoir faire les répétitions et les ensembles promptement, et aller en scène le jour que voudra le directeur, la première représentation étant fixée dès ce moment vers le 5 février environ. Et aussi, le maëstro Rossini devra également remettre au copiste, au temps voulu, son second acte, afin qu'on ait le temps de concerter et de faire les répétitions assez tôt pour aller en scène dans la soirée indiquée plus haut ; autrement ledit maëstro Rossini s'exposera à tous les dommages, parce qu'il doit en être ainsi, et non autrement.

» Le maëstro Rossini sera en outre obligé de diriger son opéra selon l'usage et d'assister personnellement à toutes les répétitions de chant et d'orchestre toutes les fois que cela sera nécessaire, soit dans le théâtre, soit au dehors, à la volonté du directeur ; il s'oblige encore d'assister aux trois premières représentations qui seront données consécutivement, et d'en diriger l'exécution au piano, et ce, parce qu'il doit en être ainsi, et non autrement. En récompense de ses fatigues, le directeur s'oblige à payer au maëstro Rossini la somme et quan-

tité *di scudi quatre cento romani* (de quatre cents écus romains) aussitôt que seront terminées les trois premières soirées qu'il doit diriger au piano.

» Il est convenu encore que, dans le cas d'interdiction ou de fermeture du théâtre, soit par le fait de l'autorité, soit par tout autre motif imprévu, on observera ce qui se pratique habituellement dans les théâtres de Rome ou de tout autre pays en pareil cas.

» Et pour garantie de la complète exécution de ce traité, il sera signé par l'entrepreneur, et aussi par le maëstro Gioachino Rossini : plus, le susdit entrepreneur accorde le logement au maëstro Rossini pendant toute la durée du contrat, dans la même maison assignée au signor Luigi Zamboni. »

Ce traité, par lequel il était alloué à Rossini deux mille francs, plus le logement, devait tout bonnement s'appliquer au *Barbier de Séville*. Voilà donc un chef-d'œuvre qui a enrichi tous les directeurs de théâtre, tous les éditeurs de l'Europe, italiens, français, anglais, espagnols, allemands, et n'a rapporté à Rossini que quatre cents écus romains. C'est du génie à bon marché !

CHAPITRE QUATRIÈME

Lettre de M. Méry.

I

A la fin d'un des derniers chapitres déjà publié par *le Pays*, nous avions dit que nous allions faire intervenir Mozart dans le cours de cette étude. M. Méry, tremblant pour sa divinité, qui est bien aussi la nôtre, n'a pas attendu le développement de notre pensée. Il s'est imaginé que nous allions nous engager dans des comparaisons, et il a voulu nous arrêter sur la pente où il nous croyait entraînés. La crainte de notre spirituel confrère était purement chimérique. Toutefois, nous sommes heureux que, poussé par une admiration qu'il voudrait élever, si c'était possible, au-dessus de la nôtre,

M. Méry ait saisi ce prétexte pour nous adresser la lettre qu'on va lire. C'est une page précieuse pour notre étude sur Rossini.

II

LES COMPARAISONS

A MM. ESCUDIER.

« Mes chers confrères,

» Je lis avec beaucoup d'intérêt, et un très-grand plaisir, l'excellent travail que vous publiez sur le maître des maîtres ; tout marchait bien au gré de mes vœux et de mes opinions, lorsque la chose redoutée est venue : votre charmante gondole vénitienne côtoie déjà l'écueil de la *comparaison*, et je crains une avarie devant le port. Vous venez de prononcer deux grands noms, Mozart et Rossini ; voici venir le parallèle : la cendre trompeuse couvre des charbons ardents, *cineres dolosos.* Comment se fait-il que les esprits les plus judicieux et les plus fins se laissent toujours entraîner par le démon tentateur de la comparaison ?

» La comparaison est la plus triste des figures de rhétorique; elle a été inventée pour le bonheur de l'envie bourgeoise et paresseuse, celle qui veut bien consentir à admirer quelque chose, mais le moins possible, et toujours du côté des morts. Il est convenu que les grandes gloires habitent des tombes, jamais des maisons. Le père Rapin, qui florissait en 1689, a inventé la *comparaison;* il a publié un gros livre où sont magistralement établis des parallèles entre Démosthènes et Cicéron, Scipion et Annibal, Homère et Virgile, Marius et Sylla. C'est là qu'on trouve cette forme éternelle : *L'un, plus nerveux, plus fort, plus passionné; l'autre, plus doux, plus flexible, plus tendre; l'un... l'autre... tous deux enfin...* etc. Le bourgeois paresseux et économe d'admiration, et qui avait sur les bras, depuis son enfance, Cicéron et Démosthènes, savait gré au père Rapin de l'avoir débarrassé de Cicéron, et de ne lui laisser que Démosthènes; c'était déjà bien assez.

» Les morts n'ont plus besoin de vivre, et ce sont toujours ceux-là dont la *comparaison* se sert pour tuer les vivants. Notez bien que je parle ici en général, car vous admirez trop Rossini pour nous laisser croire que vous voulez le tuer avec un mort quelconque; mais, enfin, vous avez mis deux noms en parallèle, et ma confiance en vous s'est ébranlée un instant. L'ombre du père Ra-

pin est sortie du tombeau devant moi en disant : *l'un plus... l'autre moins... tous deux !...*

» Il y a dans le domaine des arts quelques noms divins qui n'ont jamais porté le moindre tort à une foule de noms glorieux. Homère, Virgile, Dante, Phidias, Praxitèle, Euripide, Sophocle, Michel-Ange, Raphaël, Murillo, ont des auréoles de soleil qui n'ont jamais éclipsé des astres voisins. Rossini appartient à cette pléiade solaire ; sa gloire n'a projeté aucune ombre sur les chefs-d'œuvre de nos musiciens contemporains ; et quelle époque musicale fut plus féconde que la nôtre en chefs-d'œuvre ! Hier, les affiches annonçaient *la Favorite* et *le Domino noir*, avant-hier, on jouait *Moïse :* est-ce que *Moïse* a dérobé un seul applaudissement aux délicieuses partitions de Donizetti et d'Auber ? Est-ce que les *Géorgiques* ont ôté un rayon aux *Méditations* et aux *Orientales?* Est-ce que la Vénus de Praxitèle a volé la ceinture de Pradier ? Soyons prodigues de notre admiration envers toutes les gloires sans liarder notre dépense ; l'admiration est la seule passion hygiénique de l'homme, la seule qui ne tue pas ; on peut en abuser impunément.

» Eh ! mon Dieu ! je sais bien qu'il y a beaucoup de malades en bonne santé, qui vont dormir très-contents, si on leur a démontré que Mozart est supérieur à Ros-

sini ; ces gens-là n'ont jamais admiré ni l'un ni l'autre ; mais le premier est mort, c'est beaucoup ; le second est millionnaire d'argent, de mélodies et de santé ; il peut, un beau jour, si la fantaisie lui en prend, venir à Paris se promener au boulevard Italien, comme autrefois, en paletot gris, et un parapluie à la main. Eh bien ! si ce malheur arrivait, on serait bien aise de pouvoir dire : — Oh ! ce monsieur qui passe, c'est Rossini ; il ne va pas à la cheville de Mozart ; j'ai lu un parallèle entre ces deux musiciens. Oh ! quelle différence ! un abîme les sépare ! Oh ! Mozart ! divin Mozart ! ce n'est pas lui qui viendrait se promener en paletot gris sur le boulevard ! s'il vivait, il passerait devant nous dans un cabriolet de triomphe ! Oh ! sublime Mozart.

Più non andrò farfallone... Viva la libertà !

» Quel finale !... Et le duo du premier acte ! et la statue qui marche, avec ses basses ! On entend des pas de bronze ! Grand Mozart !

» Les mêmes qui ont des spasmes d'admiration au nom de Mozart vivaient, sous d'autres noms, lorsque *Don Juan* parut, et ils disaient : « O Gluck ! divin *Gluck !*
» Ce n'est pas lui qui aurait fait les chansonnettes de
» Leporello ! Sublime Gluck ! O *Armide ! Orphée ! lais-*

» *sez-vous toucher par mes pleurs! Larves! spectres! Ce* » *n'est pas Gluck* qui se serait promené, à la place Royale, » avec une perruque poudrée, comme M. Mozart ! » Toujours les mêmes, et toujours sous d'autres noms, disaient, quand on jouait *Orphée:* « O Lulli ! divin Lulli ! » Quelle simplicité touchante ! Voilà de la musique ! Là, » point de cris ! point de hurlements, comme dans *Or-* » *phée !* On n'entend pas l'orchestre, on n'entend pas les » chanteurs ? A quoi bon entendre les chanteurs ! à quoi » bon entendre l'orchestre ! La musique est une chose » qu'on doit sentir, comme une fleur invisible. O divin » Lulli ! *O Triomphe de Flore!* Quel opéra ! et que Gluck » est loin de ce chef-d'œuvre, avec son *Armide criarde !* » *Viens, Zéphir! viens, doux Zéphir! Flore t'appelle!* » Est-ce que vous trouverez un air comme celui-là dans » M. Gluck ! La musique n'ira jamais plus loin. » Remontant ainsi par échelons la race de ces admirateurs des musiciens morts, ils ne changent que de noms, à travers les siècles ; on arrive enfin à Orphée, le mari d'Eurydice, le Rossini de la Fable. Orphée exécuta un opéra chez les Thraces ; aussitôt les ennemis des vivants cherchèrent chez les morts un prédécesseur d'Orphée : il n'y avait pas de prédécesseur. Quelle lacune ! Vous savez alors ce qui fut fait ; on tailla Orphée en pièces, on le hacha menu, on n'en laissa pas un morceau, sous

sa lyre, et on mit cette œuvre de critique grave sur le compte des bacchantes du Strymon glacé. Pauvres bacchantes !

» Certes, mieux vaut encore déchirer un musicien vivant avec les ongles de la comparaison qu'avec les griffes des bacchantes pseudonymes. Nos mœurs se sont adoucies, j'en conviens. Si Orphée eût fait jouer un *Moïse* en 1827, il aurait calmé les lions et les tigres,

Dictus ob hoc lenire tigres rabidosque leones...

Il n'aurait pas adouci M. Berton, M. Benicori, M. Hoffman ; il aurait lu cette phrase de ce comité terrible, comme Rossini l'a lue : MONSIEUR ORPHÉE, VOUS NE SEREZ JAMAIS QU'UN PETIT DISCOUREUR EN MUSIQUE ! Tout cela eût été bien triste pour Orphée, c'est vrai, mais aucune de ces bacchantes ne lui aurait arraché une oreille seulement. Admirons le progrès des mœurs en critique musicale !

» C'est surtout parce que Rossini a vu éclater autour de lui, il y a trente ans, toute l'artillerie de la comparaison, qu'on doit le placer aujourd'hui dans cette sphère sereine où les gloires ont un horizon d'azur éternel. Veuillez bien remarquer ceci, mes chers confrères. Si vous poursuiviez à fond un parallèle entre Mozart et Rossini, vous seriez obligés, malgré vous et par condes-

cendance pour les idées généralement admises, d'élever Mozart au-dessus de Rossini. Mozart est passé à l'état de dieu. Si Mozart revenait au monde sous un autre nom, et qu'il fît vingt chefs-d'œuvre supérieurs à *Don Juan*, on lui crierait à lui-même : — Ah ! divin Mozart, où es-tu ? Si sainte Cécile descendait du ciel et faisait exécuter, rue de la Chaussée d'Antin, dans sa salle, la partition céleste : *Hymnum sine fine*, celle que Dieu applaudit, on crierait à sainte Cécile : — O sublime Mozart, où es-tu ? Or, un parallèle complet fait avec votre goût et votre esprit, avec tout le bon sens de votre éclectisme, un parallèle qui se bornerait à glorifier ces deux musiciens de génie en oubliant de donner le premier prix à Mozart et l'*accessit* à Rossini, exciterait des murmures de bacchantes dans les innombrables couches de public qui ne connaissent ni l'un ni l'autre, mais qui ont reçu de leurs pères, en héritage, l'admiration exclusive de Mozart. Le père Rapin conclut toujours, lui, et toujours dans le sens traditionnel : ainsi, Démosthènes est supérieur à Cicéron, Homère à Virgile, Scipion à Annibal, et tout le monde est content. Annibal, par exemple, pourrait dire au père Rapin : « Mais, mon » père, réfléchissez bien ; je suis parti de Carthage, à » l'âge de vingt-sept ans, avec une petite armée de » noirs : j'ai pris Sagonte ; j'ai soulevé l'Espagne et la

» Gaule, où mes ennemis sont devenus mes auxiliaires ; » j'ai passé les Alpes, les Apennins, les marais étrus- » ques ; j'ai battu les consuls Sempronius et Flaminius » au Tésin, à la Trébie, à Trasymène ; j'ai écrasé les Ro- » mains à Cannes, sous Paul-Émile et Terentius Varron ; » j'ai fait pendant vingt ans la grande guerre, une » guerre inouïe, entraînant avec moi cent peuples bar- » bares, dont j'étais l'idole et le dieu ; et parce que Sci- » pion, aidé de ses lieutenants Massinissa et Lélius, m'a » vaincu à Zama par un coup de fortune, tu places » Scipion au-dessus de moi ! Cela n'est pas juste ; retou- » che ton parallèle : il est faux. » A cela, le père Rapin aurait une réponse victorieuse à faire au Carthaginois : « Général, lui dirait-il, depuis dix-huit siècles, tous » ceux qui n'ont pas fait la guerre, comme moi, ont éta- » bli que Scipion était supérieur à Annibal ; en rhé- » torique, cela ne fait pas l'ombre du doute ; l'abbé » Domairon l'a prouvé avant moi, et il a pour lui le suf- » frage de tous les Oratoriens, et même des professeurs » jansénistes. La cause a été déférée aux humanistes » de Port-Royal et aux tacticiens de la Sorbonne. Il » y a eu six thèses en latin sur toi et Scipion. Tout ce » monde connaisseur a voté pour le général romain. » Là-dessus, j'ai écrit, moi, mon parallèle, qui est l'é- » cho des âges passés et futurs. Tout est dit. »

» En 1827, Rossini, irrité, sans doute, contre les parallèles, donna *Moïse* à l'Opéra. Toutes les fois qu'il donnait une œuvre, on la lui comparait à vingt ouvrages rivaux. Avec *Moïse*, se dit-il, sans doute, je vais dépister les fils du père Rapin. En effet, le sujet était bien choisi ; le terrain égyptien paraissait favorable. Ici, pas l'ombre d'un Arthur épousant une Émilie au dénoûment, pour la satisfaction des bourgeois d'alors ; pas l'ombre d'un rival intervenant, une épée à la main, au quatrième acte, dans l'intérêt de son amour méconnu et du septuor final ; pas un trio de catastrophe ; pas un duo de jalousie entre deux femmes éprises d'un Arthur habillé en troubadour ; pas un chant de guerre de chevalier partant pour la Palestine ; pas un duo bouffe écrit dans l'intention de soulager les oreilles étourdies par une série de notes graves : rien enfin de ce qu'on avait vu. Rossini se contentait simplement d'une histoire racontée par la Bible, histoire niaise au point de vue voltairien ; histoire sublime qui sera l'éternelle et inutile leçon de l'humanité. C'est un roi obstiné qui marche à sa perte avec des yeux aveugles ; le feu du ciel tombe sur sa ville, le sang rougit les eaux de son fleuve, la foudre écrase ses idoles ; leçons perdues : il reste aveugle et marche toujours. Le voilà bientôt à la poursuite de Moïse. La mer se divise pour faire place

aux Hébreux. Le roi, qui a déjà vu tant de miracles éclater à la voix de Moïse, va reculer cette fois avec son armée? Non, il a déjà tout oublié; il s'engage sur le chemin de cette mer ouverte par un prodige, et il est englouti. S'il pouvait revenir sur l'eau, il poursuivrait encore Moïse. Toute la morale du monde est dans cette leçon divine, et le monde a toujours été peuplé de Pharaons aveugles et têtus.

»Vous savez comme moi, mes chers confrères, ce que Rossini a fait de cette histoire divine; il en a fait un opéra divin et *incomparable*. Vous et moi, nous avons appris notre *Moïse* par cœur, comme l'alphabet de notre enfance, et toutes les fois qu'on le joue, nous sommes là, dans notre stalle, comme des fidèles fervents, pour apprendre encore ce que nous savons. Après vous avoir écrit une si longue lettre contre la *comparaison*, il est peut-être ridicule d'en côtoyer une, mais je suis contraint d'avouer que toutes les mélodies profanes les plus belles sont inférieures à ces hymnes inouïs de *Moïse;* à ce *quintette* de la lumière, qui est la plus grande explosion de reconnaissance que la terre ait envoyée au ciel; à ce finale de la sortie d'Égypte, tout retentissant des échos des Pyramides ; à cette prière de la mer Rouge, aussi sublime que celle de Moïse lui-même, lorsque, sous la dictée de Dieu, il s'écria dans son admirable

cantique : *Chantons le Seigneur! Il a précipité dans la mer le cheval et le cavalier! — Equum et ascensorem dejecit in mare.*

» Lorsqu'on vient d'entendre *Moïse*, on sort du théâtre comme on sortirait d'un temple; l'âme s'est ouverte à des voluptés inconnues; on a vécu dans un monde divin, et on s'est délivré, pendant trois heures, des réalités banales de celui-ci. Faites poursuivre par la statue d'un Commandeur un athée coureur de filles, ou bien mariez l'éternel barbier Figaro avec une soubrette, vous pourrez voir éclore d'un cerveau de génie deux vaudevilles merveilleux. *Moïse* est un chant du ciel. Je ne compare pas, Dieu m'en garde! surtout après ma diatribe contre les comparaisons. Il n'y a d'ailleurs aucun parallèle à établir entre le puissant Moïse qui prie devant la mer Rouge, et un page blondin qui papillonne autour des basquines; entre l'intérieur d'un boudoir et l'intérieur d'une pyramide; entre le Petit-Trianon et Notre-Dame de Paris.

Votre bien dévoué de cœur.

MÉRY.

» *P. S.* A demain, je vous attends à *Moïse*, stalle 22. Vous croyez tout savoir, dans cet opéra : eh bien! vous êtes dans l'erreur; j'étais dans la même erreur aussi;

je viens de découvrir, dans l'*andante* du *pas de cinq*, après le délicieux solo de cor, un adorable dialogue de cor et de basson ; venez, nous nous associerons pour écouter ma découverte. M. »

Que répondre à cette plaidoirie brillante et pleine de sens ? Nous sommes heureux que ce débat se soit élevé, ne fût-ce que pour avoir fourni à M. Méry l'occasion d'exhumer ce type précieux du père Rapin.

CHAPITRE CINQUIÈME

Banquet donné à Rossini par la jeunesse romaine.— *La Gazzetta* tombée à Naples. — *Otello.* — La romance du *Saule.* — Ballade du ménétrier Dorelli.

I

Durant la saison du carnaval de 1816, outre *le Barbier de Séville*, Rossini écrivit un autre ouvrage pour le théâtre *Valle*, à Rome, *Torvaldo e d'Orliska*, qui fut froidement reçu. Les Romains s'étaient fanatisés pour *le Barbier de Séville*, et leur admiration pour le maître se traduisait par des fêtes, des banquets, des sérénades aux flambeaux, à ce point que Rossini, obsédé par toutes ces manifestations publiques et bruyantes, partit subitement, laissant les Romains dans la stupéfaction.

Toute la jeunesse de Rome, voulant encore une fois

célébrer dans un joyeux festin le génie du grand compositeur, venait de décider qu'on lui offrirait un banquet, et que, pour donner à cette fête plus d'entrain et d'éclat, on se réunirait sous les ombrages frais de Tivoli, la contrée poétique où les artistes aiment à venir rêver. On adressa une invitation à Rossini. Le lendemain tous les convives se trouvaient au rendez-vous. Les tables étaient chargées de vins et de fleurs. On attend une heure, deux, puis trois. Rossini n'arrivait pas. Voilà qu'au moment où l'on allait s'attabler, on vit apparaître le long d'une allée une espèce de fantôme noir, marchant à pas lents. C'était un Basile, ou plutôt un chanteur que Rossini avait affublé d'un déguisement. Il venait porter aux convives des excuses de la part du maître. Il s'avança, ayant un flambeau à chaque main, jusqu'au pied de la table, et là, d'un air de componction et avec des gestes qui exprimaient de profonds regrets, il se mit à débiter sur les vicissitudes des compositeurs de musique une tirade des plus comiques. Rossini envoyait à ses bons amis une complainte dont il avait écrit toute la poésie et dans laquelle il se plaignait du sort qu'on lui faisait subir. Il venait de recevoir l'ordre de partir pour Naples sans aucun retard, pour y mettre en scène *la Gazzetta*. Barbaja le menaçait d'une amende considérable, si dans trois jours il n'était pas rendu au théâ-

tre *dei Fiorentini*. Il priait donc l'aimable société de lui conserver ses sympathies, et finissait en disant que, pour se venger de la tyrannie de Barbaja, il allait lui composer un mauvais opéra. Il ne manqua pas à sa promesse, et *la Gazzetta*, qui fut jouée pendant l'été de 1816 à Naples, ne réussit point.

Pour rendre plus comique encore l'apparition de son ambassadeur, Rossini avait ajusté son compliment de condoléance sur les deux airs de Figaro et de Basile. Cette ruse diplomatique eut un succès complet. Le récit de l'aventure se répandit le lendemain dans toute la ville et ne fit qu'augmenter l'enthousiasme des Romains pour la musique de leur nouvelle idole.

II

Voici l'auteur du *Barbier* redevenu sérieux. L'amour vient d'allumer dans son cœur une flamme brûlante. Il chante, et ses mélodies ont un caractère d'emportement fiévreux qui domine même la pensée du poëte, — et quel poëte! Shakspeare! La jalousie éclate par la bouche d'Otello. A ces accents d'une passion sauvage, d'une ardeur tout africaine, on sent qu'Otello marche vers le

crime et que la malheureuse Desdemona, irrésistiblement poussée vers l'autel de la fatalité, mourra victime de son amour sous la froide lame du poignard. Cette partition d'*Otello*, de couleur sombre et sanglante, ne laisse pas un instant de calme. C'est un foyer d'où déborde la passion tragique, cette lave de jalousie, de haine et de vengeance. La colère peut-être s'y trouve trop constamment exprimée en notes fébriles; l'on voudrait que cette corde dramatique fût plus souvent détendue et laissât un peu plus de place à la tendresse vraie, à la douce poésie du cœur. Aussi voyez, lorsque arrive cette romance du *Saule*, plainte harmonieuse puisée à la source des pleurs et des parfums, comme on est délicieusement bercé! Est-il rien de plus adorablement beau que cette perle mélodique, qui n'a peut-être pas sa pareille dans l'écrin si riche, si splendidement varié de Rossini?

Un soir, il allait de Castellamare à Sorrente, avec Barbaja et quelques amis. Une nacelle les emportait gaiement à travers le golfe, à voiles déployées. En les voyant arriver, deux femmes étaient accourues au rivage pour les recevoir. L'une, d'une jeunesse printanière, avait la beauté de la Fornarina; elle s'était étendue nonchalamment sur la plage sablonneuse, et sa voix charmante, que la brise faisait onduler, chantait la mélancolique

ballade du *Paradis terrestre;* c'est ainsi qu'on appelait autrefois la vallée de Sorrente. Sa sœur la suivait en l'accompagnant avec la mandoline. Ce chant plaintif de la jeune fille frappa Rossini ; il resta un moment silencieux ; le musicien, inspiré subitement, venait de trouver la romance du *Saule.* « Sois heureux, dit-il aussitôt à Barbaja, demain tu auras le dernier acte d'*Otello.* Il y manquait une romance, — et appuyant un de ses doigts sur son front, il ajouta : — Je l'ai trouvée, elle est là. »

Rossini aimait cette fraîche et riante ville de Sorrente, dominée par le Vésuve, baignée d'un côté par les flots de la mer et parfumée de l'autre par des jardins de citronniers. Il se promenait de longues heures sous les feuillages de la belle vallée, chantant avec joie ses improvisations, et cherchant à pénétrer, à travers cette solitude enchantée, les mystères de la poésie. Il existait encore à cette époque une ballade qui lui avait donné l'idée d'un libretto d'opéra. Il en avait parlé à Barbaja. Le célèbre impresario trouva l'idée heureuse et la communiqua à Tottola, son librettiste, qui l'enfouit dans ses cartons. La ballade du ménétrier Dorelli se composait d'une douzaine de strophes en patois napolitain. La pittoresque histoire du *Roi des Ménétriers* ne sera peut-être pas ici sans à-propos, et nous allons

la reproduire comme elle nous a été racontée par Tottola lui-même, bien persuadés que Rossini ne songe plus à la mettre en musique.

III

GIOVANNI DORELLI, LE MÉNÉTRIER.

Au milieu des jardins parfumés de Sorrente, s'élevait, vers le commencement de ce siècle, une maison modestement construite, que les étrangers ne manquaient jamais de visiter lorsqu'ils venaient respirer l'air napolitain. Aucun palais, aucune villa n'avait plus de célébrité dans toute l'Italie. Cette maison, une des plus anciennes qu'il y eût alors dans le royaume de Naples, appartenait à Giovanni Dorelli.

Giovanni Dorelli était un vieillard aussi connu que les plus illustres musiciens de cette époque si fertile en hommes de génie. Cimarosa, Guglielmi, Paisiello, n'avaient pas une plus brillante renommée, n'inspiraient pas plus d'admiration et de respect. Il signor Dorelli! mais il était plus puissant qu'un prince! mais il était

plus béni qu'une madone! mais pour lui les lazzaroni auraient incendié la ville de Naples. Il signor Dorelli! oh! oh! il fallait voir comme toutes les jolies filles l'aimaient! comme les jeunes et beaux cavaliers de Sorrente exaltaient son caractère et son talent!

Pourquoi donc ce respect, ces honneurs, ce dévouement? Giovanni Dorelli n'avait jamais porté l'épée, la tiare ou le manteau royal. Dorelli était tout simplement un ménétrier, oui; mais quel ménétrier! S'il y avait une fête à Rome, on appelait Dorelli; si Venise avait égaré les grelots de la folie, on faisait venir Dorelli, et aussitôt Venise devenait joyeuse et brillante comme on doit l'être dans le paradis des fées. Les rois, les princes et les grands seigneurs courbaient la tête devant ce maître souverain de tous les plaisirs et de toutes les joies.

Après quarante-cinq années de fatigues et de triomphes, Dorelli avait pris sa retraite. Il était riche, il aurait pu acheter la plus belle villa ou le plus beau palais d'Italie; mais il préféra aux honneurs le calme de la solitude, aux palais de marbre une maison bien simple au milieu de la verdure et des fleurs.

Vous comprenez maintenant la curiosité des étrangers qui se rendaient à Sorrente. La maison de Giovanni Dorelli était presque un but de pèlerinage; on des-

cendait dans la vallée que le modeste ménétrier habitait; on cueillait une feuille d'oranger dans son jardin, puis on reprenait le chemin de Naples. N'était-ce pas là, en effet, un charmant souvenir de voyage?

Dorelli avait concentré son affection sur sa fille adoptive, Juanita, dont les luisantes prunelles avaient à soutenir un siége continuel d'amoureux. La belle fille était surtout courtisée avec une ardeur inépuisable par un certain Mateo, fils d'un Zampoione. Mateo était soir et matin sous les fenêtres de sa divinité, soupirant avec une passion touchante. Le malheureux avait une infirmité qui le rendait insupportable à Juanita : il bégayait d'une façon irritante, et, comme il ne pouvait se faire comprendre assez vite, il en était venu à chanter à peu près tout ce qu'il avait à dire. Mateo s'épuisait vainement en longues sérénades. Juanita s'était mis en tête un jeune homme d'une rare beauté, qui, depuis peu de temps, avait acheté auprès de la demeure de Dorelli une ferme où régnaient l'aisance et la gaieté. Il se nommait Lœlio Torelli, et se disait retiré des affaires avec une belle fortune gagnée à Livourne dans le commerce du corail.

Le rival de Mateo avait pour lui tous les avantages : il était jeune, il était riche, il était aimable. La passion s'allumait à son regard sympathique. Juanita allait ar-

river à son vingtième printemps. Un soir, à la veillée, son père, en lui donnant un baiser sur le front, lui dit :

— Ma fille, n'est-il pas temps de songer aux joies du mariage? Aimes-tu Mateo, et le veux-tu pour époux?

— Mon père, répondit Juanita, mon cœur ne bat que pour Lœlio, et, si vous voulez y consentir, c'est lui que j'épouserai.

— Si ton cœur t'a dit que c'est celui-là qui te donnera le bonheur, que ta vie lui appartienne.

Le lendemain, Lœlio venait demander à Dorelli la main de sa fille adoptive, et le jour des noces était fixé à deux semaines.

On ne saurait décrire la fureur de Mateo en apprenant la nouvelle des fiançailles. Il alla trouver Dorelli et lui prédit les plus grands malheurs. Il alla trouver Juanita et lui annonça qu'il se vengerait de son insulte avec éclat. Il partit et promit de revenir le jour du mariage.

Le quinzième jour la vallée était en fête. Trente ménétriers chantaient sur leurs instruments les beaux airs qui éveillaient la joie dans toute la contrée. Juanita et Lœlio allaient unir pour toujours l'une à l'autre leur destinée. L'officier civil se leva et demanda les nom et prénoms du futur époux.

— Je me nomme Lœlio Torelli.

Il y eut à ce moment dans la salle un mouvement étrange. Un homme s'était levé avec fureur et cherchait à traverser la foule des invités pour arriver jusqu'à Lœlio. Cet homme, c'était Mateo. Une fois devant lui, il voulut parler, et la voix se refusa à articuler les paroles qui se pressaient dans sa bouche ; il lui était impossible de lier deux mots. On devine le rire qui dut éclater. Mais voilà que tout à coup Mateo, prenant l'accent le plus tragique, au lieu de parler, se mit à chanter sur une sorte de récitatif improvisé. Voici ce qu'il dit :

— Lœlio Torelli est un imposteur! Il s'appelle Curtius, le bandit de Palerme, qui, pendant cinq ans, a jeté la Sicile dans les larmes et le deuil. A qui rapportera sa tête on donne deux mille ducats. La tête de Curtius est à moi.

Tirer son poignard et courir sur Mateo, ce ne fut de la part de Curtius, — car c'était bien lui, — que le temps que met l'éclair à courir dans l'espace. Il frappa Mateo à la gorge, mais le coup ne fut pas mortel.

Juanita s'était évanouie dans les bras de son père. On arrêta Curtius ; quelques jours après il était pendu à Naples en place publique.

Mateo revint de sa blessure ; deux années plus tard il épousa Juanita.

Et voilà qu'au beau milieu d'une matinée de prin-

temps, pendant que les oiseaux chantaient toutes sortes de joyeux refrains, que les roses regardaient plaintivement le soleil comme pour lui reprocher de faire tomber les colliers de perles que la fraîcheur de la nuit leur avait laissés, un cri d'une tristesse effrayante, un cri déchirant arrêta les sifflements harmonieux des oiseaux. Un silence morne régna l'espace de quelques secondes autour de la demeure de Dorelli, embaumée par les roses et par les fleurs des citronniers. Ce fut un effet magnétique. Le soleil si brillant replia ses rayons; le ciel si riant et si azuré se cacha peu à peu derrière un long voile gris; Dorelli venait de mourir...

Cette mort du roi des ménétriers se répandit aussitôt dans tout le royaume de Naples. Dorelli ne laissait pas d'héritiers; mais les pleurs et les regrets ne lui manquèrent pas; il y eut un deuil général.

La foule grandit comme un torrent, et une heure s'était à peine écoulée que tous les lazzaroni, tous les villageois d'Herculanum, de Castellamare, de Sorrente, étaient sur pied pour venir rendre un dernier hommage à celui qu'ils appelaient : *Il nostro caro suonatore.* Mais lorsque les amis de Dorelli allèrent trouver le clergé pour faire inhumer chrétiennement le corps du défunt, le prêtre de Sorrente, un vieux moine, sorti du cloître de Santa-Maria, refusa tout court de porter en terre

sainte les cendres d'un ménétrier qui était mort sans recevoir les derniers secours de la religion.

— Mais il est mort subitement, dit un lazzarone, et ce bon Dorelli ne pouvait pas prévoir qu'il serait emporté si vite. Ce n'est pas lui qui aurait voulu perdre volontairement son âme. Il se serait confessé, j'en suis bien sûr, pour peu que Dieu et la sainte Vierge lui en eussent laissé le temps.

Le vieux moine ne voulut pas entendre raison. Oh! alors, la populace se chargea elle-même des dépouilles de son idole. D'abord il fut décidé que dix-huit *suonatori* iraient trouver le roi Joseph. Vers trois heures du soir, ils se mirent en route; chacun d'eux portait son instrument. Lorsqu'ils arrivèrent au palais, le roi tenait conseil; deux d'entre eux furent introduits dans le cabinet du premier ministre, lequel alla porter à Joseph la mission des *suonatori*. Le roi leur répondit qu'il ne pouvait intervenir dans les affaires du clergé et qu'ils eussent à se pourvoir auprès de l'archevêque. L'archevêque n'était pas à Naples, et les envoyés, fatigués de prier et de supplier, retournèrent à Sorrente. On les attendait avec la plus vive impatience.

— On n'a pas voulu, dit l'un d'eux, nous donner un peu de terre sainte pour Dorelli : eh bien! mes amis, il faut faire nous-mêmes l'enterrement.

— C'est une injustice ! crièrent les autres.

— Oui ! oui ! répéta-t-on de toutes parts, il faut faire l'enterrement.

Voici ce qui arriva :

Vers huit heures du soir, plus de deux mille personnes se trouvèrent assemblées dans la vallée, où l'on avait construit un sarcophage triomphal. Le cadavre était couché sur un lit d'immortelles blanches ; autour de lui étaient attachés, dans tous les sens, des feuillages de chêne et d'oranger. Dix lazzaroni chargèrent sur leurs épaules ce poids énorme, et les dix-huit *suonatori* prirent la tête du convoi. Un nombre infini d'enfants de douze à quinze ans agitaient dans l'air des torches de goudron allumées. Il était neuf heures quand le cortége quitta la vallée ; c'était un spectacle éblouissant. Le peuple chantait une espèce de litanie sombre, et son chant était accompagné par la *sampognia*, instrument de danse des *suonatori*. A mesure que l'on marchait, le torrent grandissait. Où allait tout ce peuple ? Il ne le savait pas. Il voulait forcer le clergé à donner une sépulture à Dorelli.

— A Naples ! à Naples ! s'écria tout à coup la populace, et, longeant les bords de la mer, musique en tête, elle arriva aux portes de la ville.

On ne saurait dire quelle émotion se répandit dans

toute la cité ; on croyait qu'encore une fois les Napolitains venaient de lever l'étendard de la révolte. Les troupes se campèrent dans toutes les rues, des canons furent braqués sur les places et sur le pont. Ce déploiement de forces ne fit qu'irriter le peuple ; il s'avança jusqu'au milieu de la ville, et à mesure qu'il marchait, ses cris devenaient plus effrayants.

— La terre sainte pour Dorelli ! la terre sainte pour Dorelli ! voilà les seules paroles qu'on entendit d'abord ; mais peu à peu le respect pour le mort que l'on portait se changea en une parade de comédie. Les *suonatori*, cessant leurs chants lugubres, se mirent à jouer toutes sortes de saltarelles, et les enfants du peuple, et le peuple lui-même, entonnèrent en chœur les chansons les plus débraillées.

Enfin on arriva dans la rue Medina, devant la madone de saint Joseph ; le sarcophage fut posé en face de la chapelle. Alors les chanteurs et les instrumentistes ne connurent plus de bornes ; la foule encore se mêla à ce bruit ; tout cela ressemblait à une armée de fous échappés de leurs prisons. Pendant que l'on dansait autour du corps, un huissier vêtu de noir vint se poster au bas du socle de la madone de saint Joseph. A la vue de ce personnage sinistre, le calme se rétablit aussitôt et on entendit ces paroles :

— Au nom de son excellentissime révérend père Fernando, je vous annonce que Dorelli sera enfermé avant minuit dans le cimetière chrétien.

— *Viva Fernando! viva Fernando!* répéta le peuple.

La transition du bruit au silence fut rapide comme l'éclair; le bruit cessa subitement, et au lieu des chansons, on recommença à murmurer des litanies. Bientôt le clergé, bannières en tête et cierges allumés, parut. Il y eut une espèce de frémissement; on s'agenouilla. La présence du Christ avait paralysé cette foule, un moment égarée par son exaltation et sa colère. Dorelli fut ramené à travers les rues et les chemins jusqu'au cimetière de Sorrente. Quelque temps après, on exhuma les dépouilles du ménétrier pour les placer dans la maison même qu'il avait habitée, et l'on écrivit sur la pierre mortuaire :

QUI STA IL RE DEI SUONATORI
GIOVANNI DORELLI.

Ce mausolée existait encore dans les dix premières années de ce siècle. Jusqu'à cette époque, les *suonatori di sampognia* de tous les environs fêtèrent l'anniversaire de leur maître; mais depuis lors tout a été enlevé : l'inscription seule de ce mausolée existe dans le musée de Naples.

CHAPITRE SIXIÈME

Encore *Otello* et ses interprètes. — Un Anglais et l'habit de Rossini vendu cent livres sterling. — *Cenerentola.* — *La Gazza ladra.* — *Armida.* Histoire de deux hymnes populaires. — Les jours de Rossini sont menacés. — Il se sauve par un stratagème musical.

I

La partition d'*Otello* fut interprétée par une troupe de chanteurs du plus grand mérite. Mlle Colbrand, MM. Nozzari, David et Benedetti, étaient alors les idoles du public au théâtre d'*El Fundo;* ils avaient une connaissance parfaite du style rossinien, et la première représentation d'*Otello*, dans la saison d'automne, en 1816, présenta un ensemble de talents qu'il eût été difficile de trouver sur une autre scène italienne.

Il est évident que Rossini, dans cette œuvre nouvelle,

a voulu donner au récitatif un caractère plus solennel et plus ample. Il s'est inspiré de Gluck, en cherchant à se rapprocher plus qu'il ne l'avait fait jusque-là de la vérité dramatique. Ici l'expression est plus rarement sacrifiée aux caprices de l'imagination, à la fantaisie pure du mélodiste; on sent au contraire que le compositeur a allumé sa passion au foyer du cœur humain. L'orgueilleux Otello emprunte au langage de la musique une fierté qu'aucune autre forme de poésie ne saurait égaler. Cette figure domine dans le tableau avec une couleur sombre, effrayante. Chaque fois qu'elle paraît, c'est pour exhaler la colère et la menace. Les scènes où se montre Otello sont toutes empreintes d'un sentiment dramatique profond et terrible. Si ce n'était son air d'entrée, tout chargé d'enluminures et dont le style est à nos yeux un véritable contre-sens, il n'y a pas un chant, un récit qui ne soit d'une magnificence émouvante. Les cris qui s'échappent de cette âme calcinée par la jalousie, touchent au sublime, et déjà nous entrevoyons dans le changement qui s'opère chez le maître la forme des récits grandioses de *Guillaume Tell*.

Les personnages de Desdemona, d'Yago, de Rodrigo, celui du père, ne sont pas dessinés avec moins d'art et d'habileté. Quelle douleur concentrée, quelle tristesse, quels accents de touchante abnégation il y a dans les

chants de la poétique Desdemona ! Elle ne vient que pour prier et pour supplier; chacun de ses soupirs est le son plaintif d'une lyre qui se brise ; chacune de ses notes est une larme ; soupirs et larmes qui se confondent dans des mélodies déchirantes, échos d'un cœur martyrisé par l'amour ! Le trio avec Rodrigo et le père, le final *S'il padre m'abandonna*, la romance du *Saule*, le duo du troisième acte avec le More qui la suit du poignard ; tout cela est beau, grand, pathétique.

Rossini a, dans cette partition d'*Otello*, resserré la trame de son orchestre. On voit déjà qu'il sent mieux l'importance que doit acquérir la partie instrumentale dans le drame lyrique. L'accompagnement des récitatifs par le piano fait place aux ritournelles et aux chants de l'orchestre, où grondent, avec un intérêt saisissant, tous les orages de la vengeance, où vibrent avec une variété d'effets merveilleux, avec une séduction constante, toutes les cordes de l'amour.

Le succès d'*Otello* rendit désormais Rossini maître de la scène de *San Carlo* et d'*El Fundo;* les amis eux-mêmes de Paisiello ne purent contenir leur enthousiasme : Barbaja ne s'était pas trompé.

Le lendemain de la première représentation d'*Otello*, au moment où Rossini se trouvait au milieu d'une réunion d'intimes qui fêtaient, le verre à la main, le suc-

cès de l'œuvre nouvelle, on frappe à la porte. Barbaja se lève pour aller ouvrir et l'on voit apparaître la figure d'un Anglais, âgé de cinquante ans environ.

— Que demandez-vous? lui dit Barbaja.

— Je demande M. Rossini.

— Et que lui voulez-vous à M. Rossini?

— Je veux le voir.

— Eh bien! regardez-le tout à votre aise.

Rossini s'était penché pendant cet interloque vers le jeune comte de F... et l'avait prié de poser à sa place en face de l'Anglais.

En effet, l'Anglais s'était assis au milieu de la table, regardant d'un œil avide le jeune comte de F... qui avait, comme Rossini, un habit bleu à boutons d'or et une cravate blanche. On continua à boire, et l'Anglais fut invité à prendre part au déjeuner. Il but comme les autres et porta un toast à la gloire du compositeur. Le comte de F... lui répondit sur le ton de la plus parfaite modestie. Les convives commençaient à rire de cette scène burlesque, lorsque l'Anglais, se levant avec un grand sang-froid, salua Rossini ou plutôt le comte de F... d'un geste compassé. En s'en allant, il appela Barbaja et lui dit :

— Monsieur, il me faut l'habit ou le gilet de M. Rossini, à quelque prix que ce soit.

La comédie se compliquait.

— Attendez, répliqua Barbaja ; je reviens dans un instant.

Lorsque Barbaja vint annoncer cette fantaisie étrange de l'Anglais, les rires éclatèrent avec une pétulance folle. Le comte de F... ôta son habit et le remit au célèbre impresario. L'Anglais attendait toujours.

— Voici, lui dit Barbaja, l'habit bleu de M. Rossini.

L'Anglais délia tranquillement sa bourse et en tira cent livres sterling, chargeant Barbaja de les remettre à M. Rossini, et il disparut.

— Cette somme, dit Rossini, fera l'affaire des choristes d'*El Fundo* et de *San Carlo*, et se tournant vers Barbaja : — Je t'ordonne, lui dit-il, de leur en faire la répartition.

Cette scène comique fut connue le lendemain dans toute la ville de Naples et en égaya les salons. Un journal s'en empara et l'imprima tout au long.

A la seconde représentation d'*Otello*, l'Anglais était assis dans une stalle. Au milieu du second acte, pendant qu'Yago chantait sa cantilène

Gia la fiera gelosia,

on entendit une exclamation de colère dans la salle. C'était l'Anglais qui venait de lire l'article du journal

où l'on racontait l'amusant épisode dont il était le héros. Tous les regards se tournèrent vers le personnage qui venait de troubler le succès du chanteur. L'Anglais fut reconnu ; il s'était affublé de l'habit du jeune comte de F.... L'hilarité fit une telle explosion dans toute la salle, que la malheureuse victime de l'esprit facétieux de Rossini fut forcée de quitter sa stalle.

Pour ceux qui connaissent Rossini, cette anecdote n'a rien d'invraisemblable. Si l'on voulait raconter toutes les joviales excentricités de sa jeunesse, des volumes n'y suffiraient pas. Tout pour lui était un jeu. Sa causticité n'épargnait pas plus les gens qui lui étaient étrangers que ses plus intimes amis, et ses proches eux-mêmes n'étaient pas à l'abri de ses plaisanteries. Un jour, à la foire de Lodi, il faisait répéter un petit ouvrage. Dans l'ouverture un cor malencontreux laissa échapper quelques notes plus que douteuses. Rossini arrête tout à coup son orchestre et s'écrie :

— *Chi è?*

— *Son io*, répond une voix hésitante.

— *Ah! sei tu, ebbene, metti il corno nella cassa, e ritorna a casa.* (Mets ton cor dans la caisse et retourne à la maison.)

Le virtuose n'était autre que le père de Rossini.

II

Dans l'année 1817 nous voyons apparaître trois opéras : *la Cenerentola, la Gazza ladra* et *Armida*. Le premier fut composé pour le carnaval de Rome et exécuté au théâtre *Valle*, par Mmes Gertrude Righetti, Caterina Rossi ; MM. Giuseppe de Begnis et Giacomo Guglielmi ; le second fut représenté dans la saison du printemps au théâtre de la *Scala* et eut pour interprètes Mmes Galianis, Belloc ; MM. Savino Monelli, V. Botticelli, Filippo Galli, Antonio Ambrosi ; le troisième fut chanté dans la saison d'automne au théâtre *San Carlo* de Naples, par Mlle Colbrand, MM. Nozzari et Benedetti.

Une pareille fécondité assurait la fortune de tous les théâtres d'Italie. En effet, jamais on ne vit sur les scènes ultramontaines plus de mouvement et d'activité. La musique rossinienne enfantait toute une école de chanteurs et surexcitait au plus haut degré les passions du public. Tout un répertoire s'élevait sur les ruines du passé, répertoire varié, complet, l'œuvre d'un seul homme. Comique et sérieux, bouffon et tragique, Rossini affrontait tous les genres, et partout il excitait le même fanatisme. C'est là un fait unique dans l'histoire

de la musique. Infatigable au travail, le musicien populaire jouait avec l'inspiration. Il partait d'une ville avec un libretto, et durant le voyage il composait la partition dans sa tête ; à l'arrivée, il ne lui restait qu'à l'écrire. La fécondité a bien son mérite dans les arts, et c'est pour nous un des signes distinctifs du génie.

Un musicien habile, ayant sondé les profondeurs de la science, finira toujours, avec du temps, par mettre debout des œuvres mathématiquement irréprochables ; il aura calculé ses effets, changé et changé encore ses notes, ses instruments de place ; il se sera rendu compte de ses combinaisons, et à force d'adresse il sera parvenu à faire de la musique pour les yeux et pour les nerfs. Nous appellerons ces sortes de marqueteries des opéras de patience ; mais des œuvres de génie, jamais !

Des trois opéras que Rossini composa en 1817, deux, *Cenerentola* et *la Gazza ladra*, sont restés et resteront comme des modèles du genre, l'un bouffe, l'autre *semi-serio*. Rien de piquant, de vif, de jeune, de hardi comme cette partition de *Cenerentola*, où la Pasta, la Mombelli, la Sontag, la Malibran, la Viardot, et deux basses célèbres, Galli et Lablache, ont successivement brillé avec tant de charme, d'esprit, de verve et de goût. Il y a pourtant, il faut le dire, dans cet ouvrage, une tendance à l'exagération du style bouffe et un abus

des rhythmes précipités. On n'y trouve pas toujours cette distinction, cette force de pensées, que Rossini a portées si haut dans d'autres ouvrages du même caractère. Dans son ensemble, cette œuvre est éminemment spirituelle ; dans les détails, il y a des vulgarités et des redites qu'aujourd'hui Rossini ferait certainement disparaître, s'il voulait prendre la peine de revoir tous ses premiers ouvrages. La forme même semble en plusieurs endroits découler de Cimarosa.

Ainsi, le finale du premier acte et le duo

Un segreto d'importanza,

appartiennent évidemment à la famille des opéras qui ont inspiré l'auteur du *Matrimonio segreto*. N'importe ! ces imitations d'un style un peu suranné et ces allures parfois triviales s'encadrent dans un tableau si riche en beautés de premier ordre, qu'on peut bien pardonner à Rossini de n'avoir pas toujours été dans la *Cenerentola* complétement original. L'introduction du premier acte, le duetto

Una grazia,

la cavatine de Dandini,

Galopando s'enva la ragione,

le quintette et le finale du même acte, pétillent de verve mélodique.

L'air de Magnifico au second acte est d'une adorable originalité comique; mais ce qu'il faut admirer dans cette partition, au-dessus de tout, c'est le duo *Un segreto d'importanza*, populaire à l'égal des morceaux les plus populaires de Rossini, et le fameux *Sestetto*, qui est bien l'improvisation la plus éblouissante du grand maître.

La *Cenerentola*, qu'une exécution médiocre faillit compromettre à Rome, fut applaudie dans toute l'Italie avec une sorte de délire.

Quelques mois plus tard, *la Gazza ladra* fut représentée à Milan, au théâtre de la *Scala*, et produisit une sensation immense. Cette fois l'exécution fut à la hauteur du chef-d'œuvre. On ne saurait dire avec quelle fureur on en fêta tous les morceaux sans distinction. A partir de l'ouverture, une page sublime, jusqu'à la dernière scène où l'inspiration pathétique s'élève jusqu'au lyrisme, tout dans *la Gazza ladra* est scellé d'un cachet souverainement original. A prendre une à une chaque partie, on est frappé par l'étonnante variété de motifs, par la richesse de l'instrumentation. Le musicien passe avec un art infini du drame à la comédie, et, ce qui est admirable, c'est qu'au moment même où les

ridicules lazzis du bailli font naître le sourire sur les lèvres, on se sent pris par une émotion involontaire, tant la scène est imprégnée du fluide dramatique. Que dire, après tant d'autres, de l'introduction, véritable feu d'artifice, d'où jaillissent en gerbes enflammées les plus brillantes mélodies ; de la cavatine de Ninette,

Di piacer mi balza il cor ;

de l'air du Juif, d'un comique si naturel ; de celui du bailli, le triomphe de Lablache ; du trio entre le déserteur, Ninette et le bailli, admirable d'un bout à l'autre et d'un effet irrésistible ; de la scène du procès-verbal, si vraie et si neuve tout à la fois ; du finale tout entier, finale puissamment grandiose, où l'expression des sentiments d'amour et de vengeance est poussée jusqu'à ses dernières limites ?

Que dire du second acte, où l'on ne cessera d'admirer l'air du Podestat ; le chœur des juges :

Tremate, o popoli!

Et la grande scène du jugement, écrite tout d'un jet, scène terrible, violente, où les voix s'enflent peu à peu au souffle grondant des passions les plus contraires, et aboutissent à un déchaînement dont l'effet est encore augmenté par le formidable *crescendo* de l'orchestre ?

Rossini, qui avait frappé un premier coup à Milan avec *il Turco in Italia*, cette fois rallia toutes les écoles. *La Gazza ladra* fit la fortune du théâtre ; et pour le compositeur, ce fut une victoire décisive.

III

Rossini, qui écrivait alors régulièrement trois et quatre opéras par année, trouvait encore le temps de composer des marches, des cantates officielles, des hymnes, et de jeter sur les albums une infinité de bluettes mélodiques. Ainsi on chanta tour à tour sur les théâtres de Bologne, de Milan et de Naples, diverses scènes de circonstance, telles que *il Pianto d'armonia per la morte d'Orfeo*, *Didone abandonnata*, *Egle ed Irene*, une hymne populaire à Bologne, une cantate, *Teti e Peleo*, à Naples, pour les noces de S. A. R. la duchesse de Berry.

L'histoire des deux hymnes exécutées à Bologne en 1815 va nous donner une idée de l'indifférence de Rossini à l'égard des choses qui ne tenaient pas au théâtre et qui lui étaient, pour ainsi dire, imposées par les circonstances.

Le tocsin de la liberté venait tout à coup de réveiller le patriotisme italien. Du sommet des Alpes au fond des Apennins, tout un peuple, debout, chantait une fois encore sa délivrance. Napoléon était revenu de l'île d'Elbe, et la France l'avait reçu triomphalement. Murat, son compagnon de gloire, avait repris le trône de Naples et rallié autour de lui tout ce qui portait dans le cœur la haine de l'étranger. Rossini préludait alors à sa célébrité future ; son nom déjà répandu dans les grandes villes, et ses œuvres, commençaient à éveiller d'ardentes polémiques. A qui donc aurait-on pu s'adresser, sinon à lui, pour fêter l'indépendance de la patrie ? Il composa une hymne qui se chanta partout, dans les théâtres, dans les salons et dans la rue.

Pendant que tous les échos d'Italie répétaient l'hymne de Rossini, Matei, son maître, ne le perdait pas un moment de vue. Ces ovations, ces joies du peuple qui s'exhalaient par des chansons, ne semblaient pas de bon augure au vieux docteur. Un soir, dans une rue de Bologne, il prit Rossini par le bras et lui dit d'une voix ténébreuse : « *Rumores fuge*, mauvais garnement, *rumores fuge !* Quand on t'aura mis en cage, tu chanteras comme un serin, c'est possible, mais tu jauniras comme lui. Vois-tu, on abuse de la musique, et les Autrichiens, mon garçon, n'ont pas l'air de s'amuser à chanter. »

— Ah bah ! que me dites-vous là, père Matei ? Moi en prison ! mais le geôlier qui doit me garder n'est pas encore né. S'il était né, et qu'il fût chargé de me garder, il me prêterait ses clés pour en jouer du fifre.

Et voilà que les revers vinrent presque aussitôt s'abattre sur les armées qui combattaient contre l'Autriche au nom de la liberté. Les soldats étrangers entrèrent à Naples. Les démonstrations populaires cessèrent pour faire place à la tristesse et au découragement. Les Autrichiens marchaient vers Bologne ; les patriotes tremblaient pour leur vie, et partout régnait la consternation.

Laissons en ce moment parler un habile chroniqueur qui nous a raconté les divers incidents de ce triste et curieux épisode :

Le jour même où le dernier corps d'armée napolitain avait évacué la ville, le vieux maëstro de Rossini, le vénérable père Matei, s'était porté au domicile de son élève. Il le trouve, vers le milieu du jour, recoquillé dans son lit. Des feuillets de papier réglé sont épars çà et là, sur la couverture, sur la console, sur les chaises. Une tasse à café, des flacons d'aléatico, des bonbons, une masse de billets coquets et une *mortadelle* encombrent le dessus d'une commode voisine du lit.

— Tu n'as pas un instant à perdre, lui dit le vieux

maëstro d'une voix émue ; lève-toi vite, pars ! Je suis ton ami, ton second père, n'est-ce pas ? Eh bien ! je t'en prie, je te l'ordonne ; le général Stephanini va faire son entrée ce soir à la tête de l'avant-garde de l'armée autrichienne ; as-tu de l'argent ? Prends ma bourse, mais, encore une fois, pars, sauve-toi, si tu ne veux pas tomber entre les mains d'une commission militaire. Sauve-toi, sauve-toi !

— Vous en parlez à l'aise, père Matei ; et où diable voulez-vous que je me sauve ? avec les Napolitains ? Non, non, *maëstro caro*, je reste à Bologne, arrive que pourra. On me mettra sous clé ; eh bien ! je composerai, on le saura, et tous les impresarii intrigueront pour obtenir ma délivrance. Voyez-vous cette nuée de conspirateurs ? Tenez, si vous m'en croyez, vous viderez avec moi ce flacon d'aléatico. Touchez là, maëstro, et vivent les doubles croches !

— Tu as toujours été un *original*, dit le père Matei en repoussant le verre que son élève lui présentait.

— Vous ne me voudriez pas *copie*, répond aussitôt l'élève d'un ton caressant.

— Puisque tu prends cela sur le ton du badinage, je ne veux plus rien avoir à démêler avec ta mauvaise tête. Je t'ai averti, comme l'affection que je te porte m'en faisait un devoir ; tu feras ensuite ce qu'il te

plaira. Je te conseille pourtant de ménager ton aléatico, tu trouveras prochainement une meilleure occasion pour t'en régaler.

Et le bon vieillard s'en allait en essuyant une larme.

En vain son élève s'élance de son lit pour le retenir ; le vieillard le repousse et passe le seuil de la chambre. Rossini s'arrête en chemise, l'accompagne du regard, retourne près de sa commode, coupe une tranche de mortadelle, en fait une bouchée, l'arrose d'un petit verre et regagne sa couche. — Un vieux bonhomme qui pleure, c'est tout de même assez triste, s'écrie-t-il.

Le soir du même jour, le redouté Stephanini fit à la tête de l'avant-garde autrichienne son entrée dans la ville qu'on eût dit abandonnée par les habitants. Des listes de proscription sont aussitôt dressées, et on pense bien que l'auteur de la *Marseillaise italienne* n'est pas mis en oubli.

Déjà plusieurs patriotes parmi les plus confiants sont massacrés pendant la nuit ; c'est un avant-goût de la battue du jour suivant. Le lendemain, un jeune homme à l'extérieur prévenant se présente à l'hôtel du général et demande avec instance à lui parler. Il a des révélations importantes à lui faire, il est introduit.

— Quel est le motif qui vous amène ? lui dit d'un ton brusque le général.

— Je viens, dit le jeune homme d'une voix insinuante et en tirant un rouleau de musique de sa poche, je viens soumettre au bon goût de Votre Excellence une hymne de ma composition en l'honneur de notre auguste empereur François Ier ; les bandes allemandes lui prêteront tout l'éclat qui lui manque.

Stephanini prend le morceau, tout en considérant cette figure fine et riante, le déploie, parcourt les premières mesures, reconnaît les vers de circonstance du poëte Monti, reporte son regard sur le jeune homme, détend la raideur de sa physionomie, va à son secrétaire, prend du papier et y griffonne :

Sauf-conduit pour le signor Rossini, patriote sans conséquence.

Signé : STEPHANINI.

— Je vous l'avais bien dit, père Matei, dit Rossini en rencontrant son maëstro, comme il venait de sortir de chez le général, je vous l'avais bien dit que je n'étais pas gibier à geôle, et il lui montrait le sauf-conduit.

Quelques jours plus tard, le général eut la curiosité d'entendre l'hymne du jeune musicien. Il fit réunir les chœurs et la bande militaire et convia tous les officiers à cette audition. Après les premières mesures qui,

seules, étaient changées, on se regarda avec stupéfaction. Rossini avait remis au général la *Marseillaise italienne*, il n'avait fait qu'y substituer de nouvelles paroles. On devine que Rossini n'était pas resté à Bologne ; il était déjà loin quand on découvrit la mystification.

CHAPITRE SEPTIÈME

Adelaïde di Borgogna. — Haydn. — Mozart. — Beethoven. — Pourquoi Rossini surchargeait ses mélodies de broderies. — *Mosè* à *San Carlo.* — Le succès de la partition est compromis par le machiniste. — Le poëte Tottola et Rossini. — Comment a été composée la prière de *Mosè.* — Appréciation de *Mosè* par H. de Balzac. — Les détracteurs de Rossini.

I

L'*Armida*, écrite pour Mlle Colbrand, MM. Nozzari, Benedetti, et représentée au théâtre *San Carlo* de Naples, dans l'automne de 1817, succéda à *la Gazza ladra*. Cet opéra, d'un caractère tout à fait sérieux, d'une conception tout héroïque, était le germe de la nouvelle manière de Rossini. On remarque, en effet, déjà, dans cette partition, une tendance à donner plus d'intérêt à l'orchestre et à en compliquer la trame tout en la resserrant. L'*Armida* ne sortit pas de Naples, malgré les applaudissements qui l'accueillirent. Le poëme, mono-

tone, incolore, long, diffus, ne passionna pas la foule, et pourtant il est resté de cette œuvre de Rossini un duo, *Amor, possente nume!* et deux ou trois autres fragments qui sont entrés dans le domaine de la musique classique.

Dans l'automne de 1818, *Adelaïde di Borgogna*, chantée par Mme Manfredini, MM. Monelli et Schiarpelletti, fut représentée au théâtre *Argentina* de Rome avec quelque succès, mais elle ne resta pas au répertoire. Ce fut un opéra de transition.

Le maître était alors préoccupé de l'idée d'un drame religieux ; soit qu'il sentît que le public commençait à se fatiguer du papillotage qu'il avait mis à la mode, soit qu'il comprît qu'il était arrivé à une nouvelle période musicale qui devait raviver la flamme de l'enthousiasme, il porta ses yeux vers les régions éthérées. Un monde lumineux s'ouvrit devant son imagination. Il vit tout un peuple, debout sous le regard de Dieu, traverser les plaines et les mers pour échapper à l'esclavage. Son cœur se réveilla avec des accents d'héroïsme biblique, inspirés par le sentiment de la liberté. Il avait vu la grande et poétique figure de Moïse se dessiner à travers le firmament étoilé, et Moïse devint le héros de son drame religieux.

Avant d'entrer dans l'examen de cette œuvre pom-

peuse, grandiose, immense, où s'épanchent, avec une ampleur imposante, avec un charme ineffable, les passions religieuses, voyons quel était le caractère de la musique en Allemagne à l'époque où Rossini planta ce nouveau jalon de sa renommée. Quel que soit notre désir d'éviter les comparaisons, nous devons faire un retour vers le passé, parler encore de Haydn, de Mozart, de Beethoven, et prouver, le mieux possible, à notre ami Méry, que c'est par les comparaisons qu'on arrive à la vérité.

II

C'est à Haydn et à Mozart qu'il faut remonter pour trouver l'origine du progrès qui s'est accompli dans la musique moderne. L'un et l'autre donnèrent à la musique religieuse et à la musique d'orchestre une direction toute nouvelle. Les chants de l'Église, avant l'apparition de Haydn, ne puisaient leurs effets que dans les grandes masses vocales et ne procédaient que par modulations savantes, sans doute, mais peu séduisantes pour le public. Haydn, interprète du génie de son siècle, dramatisa les compositions religieuses et leur imprima

un caractère plus émouvant et plus passionné. Il agrandit la sphère du drame sacré. Les oratorios furent pour ainsi dire des opéras où il ne manquait que l'action et le prestige de la scène. Une tendresse plus vive anima l'exaltation mystique attachée à ses œuvres; il sut conserver ce cachet souverainement mystérieux et idéal dont la Bible porte l'indélébile empreinte. Les passions terrestres et les sensations qui naissent des ardeurs de la foi doivent produire des effets tout différents, et c'est le grand mérite de Haydn d'avoir su peindre avec la même vérité l'idéalité de la nature, les passions humaines et la vie des âmes qui se meuvent dans les mondes invisibles.

Comme harmoniste, Haydn a tracé à l'art une route neuve et brillante. Ses accompagnements, au lieu de suivre pas à pas la marche de la mélodie, lui ont prêté un coloris attrayant, une puissance inaccoutumée. La mélodie ainsi comprise n'est que le dessin dont les lignes sont soutenues par la magie des couleurs. Haydn a été le créateur de la symphonie, cette nouvelle manière d'émouvoir et d'intéresser sans le secours des voix, qui a été pour les musiciens modernes le signal d'une révolution.

La symphonie, ainsi que Haydn l'a comprise, est un véritable kaléïdoscope. Elle décompose les sons et leur

fait subir mille combinaisons ingénieuses. Jamais inventeur plus fécond n'a fait rayonner son génie avec plus de variété, plus d'élégance, plus d'éclat, plus de séduction. C'est au sein de la pauvreté que ce novateur a formé son talent si frais, si joyeux, si convaincu, si original. Cet esprit créateur ne s'est point laissé abattre par les souffrances et les privations qui ont marqué les débuts de sa carrière. Il avait cette hardiesse que donne la foi. Dans ses heures d'infortune, comme dans ses jours de triomphe, la muse de la musique riait à ses côtés, et l'inspiration lui venait comme le parfum vient aux fleurs.

Mozart lui succéda. La route était ouverte, il n'y avait plus qu'à la suivre et à l'agrandir.

Celui-là aussi fut l'enfant de la nature et n'eut pas besoin de maîtres pour lui indiquer le but vers lequel il devait aller. Il trouva des instruments, il en comprit le sens et la portée ; il en joua d'abord, puis à son tour il leur fit rendre les sensations qu'il éprouvait. Mozart était né musicien. Il a une sensibilité plus communicative ; sa passion est plus voluptueuse, plus entraînante que celle de Haydn ; il est moins méthodique ; il procède par grandes masses, il vise au sublime et souvent y atteint. Il a de l'énergie et une pureté de forme mélodique irréprochable. Il charme par la grâce du coloris,

il émeut par la force de la pensée. Mais il n'a pas cette coquetterie de style, cette vivacité pétillante, ce rayonnement diapré, qui devaient dégager plus tard la musique du théâtre de ses allures scolastiques. L'emploi des instruments à vent, la nouveauté et la hardiesse des masses d'harmonie, la fougue créatrice qui anime les œuvres sorties de la plume de Mozart, justifient suffisamment l'enthousiasme de ses admirateurs.

Voici Beethoven. Il arrivait après Haydn et Mozart; il venait les compléter. Pour l'originalité, la beauté, la force, la variété des créations, il marche au moins leur égal. Mais pour l'effet du drame appliqué à la symphonie, pour la grandeur et le développement des idées, pour la nouveauté des combinaisons, il est au-dessus d'eux.

Celui-là vous tient enchaîné à ses chants grandioses, à la sublimité de sa puissance harmonique, comme l'aigle tient l'hirondelle captive sous son œil magnétique. Il est le maître souverain de la symphonie et nul autre dans ce genre ne l'a dépassé, ne l'a même atteint.

Ces trois génies semblaient avoir posé les dernières limites de l'art musical. L'Église et le théâtre avaient pris sous leur influence un caractère imposant d'élévation et de sensibilité. Ils avaient donné à la musique un développement inouï. Les concerts et les salons répétaient leurs chants avec joie. Mais il manquait un ins-

trument pour résumer dans un cadre restreint toutes les voix de l'orchestre ; on inventa le piano. La voix fut alors accompagnée avec plus de soin et d'effet, avec une harmonie plus large et plus forte.

Ce que Haydn, Mozart et Beethoven avaient fait pour le genre instrumental, Paisiello, Zingarelli, Cimarosa, etc., le firent pour la musique légère et gracieuse de la scène. C'est ainsi qu'est née peu à peu de ces sources fécondes toute la musique vocale de théâtre qui s'est produite depuis un demi-siècle.

III

Rossini suivit dans sa première manière les maîtres qui l'avaient précédé. Seulement son style eut plus de mordant, son esprit plus de finesse. Il fut pour le genre bouffe, ce que Mozart avait été pour le genre sévère. Mozart, a-t-on dit, n'avait pas ri plus de trois fois dans sa vie. Qui pourrait assurer que Rossini ait jamais pleuré ? Il y a dans leurs œuvres la même dissemblance que dans leurs caractères.

La musique de Mozart, rêveuse, mélancolique, revêt une forme voluptueuse ; celle de Rossini, qui fait aussi

vibrer la corde de la sensibilité, est pleine de lumière et radieuse de verve, même dans les morceaux les plus pathétiques. Rossini appartient, comme Donizetti, son continuateur le plus brillant, à une époque de matérialisme et de repos sensuel. C'est le musicien des hommes qui ne veulent que jouir et demander à la vie autant de voluptés qu'elle en peut donner. Quand les autres compositeurs se contentent de marcher au pas, il court, il bondit, il galope, il prodigue les mélodies aventurées; et ce ne sont pas seulement les voix de ses acteurs qu'il charge de chanter ses mélodies si variées, si riches d'ornements : c'est dans l'orchestre qu'il les jette au hasard; c'est à tous les instruments qu'il les confie tour à tour; il sème les motifs avec une profusion sans égale; sa marche est fougueuse; son style est violent et emporté. Il fait de la musique comme Napoléon gagnait des batailles, à la course.

Les chanteurs l'entraînèrent vers le genre enluminé. Dans ses premiers ouvrages il se voyait dénaturé par ses interprètes, qui prenaient sur eux de surcharger de fioritures les plus simples cantilènes. Il s'aperçut que le public goûtait fort les broderies, et il enleva aux chanteurs le droit de défigurer ses créations en introduisant dans ses opéras toutes les arabesques, tous les traits audacieux que son imagination lui inspirait.

Ce fut là sa seconde manière, qui eut aussi son temps.

Voyant plus tard quelle prépondérance l'école allemande acquérait chaque jour, il s'empara de toutes les ressources et de toutes les combinaisons de l'harmonie. *Moïse* et *Guillaume Tell* marquèrent sa troisième étape. Revenons au *Mosè in Egitto*, qui, transporté plus tard sur la scène de l'Opéra, est devenu *le Nouveau Moïse.*

IV

Il fallait toute la conviction de Rossini et l'audace que donne le succès, pour oser s'attaquer au sujet le plus grandiose de la Bible. La difficulté surtout consistait à faire accepter un drame sacré à ce public italien que l'auteur du *Barbier* avait façonné à des formes et à des idées musicales qui étaient loin d'avoir un caractère religieux.

— Un oratorio de Rossini, disaient les Napolitains, un poëme biblique... Rossini veut sans doute se moquer de nous. Il aura fait là-dessus quelque grosse bouffonnerie.

— Ce sera bien ennuyeux, disaient les autres, s'il a pris la chose au sérieux.

— Nous aurons une soirée très-orageuse à *San Carlo* ce soir, et nous n'y manquerons pas, disaient les plus sarcastiques.

A la première représentation, on se battit pour entrer dans la salle. Jamais peut-être la curiosité n'avait été éveillée à un aussi haut degré. Silence! l'orchestre attaque les premières notes de l'introduction; on n'entend pas un souffle dans la salle. Tout un peuple est sur la scène, morne et plongé dans la tristesse; il pleure sa douleur; Dieu l'a puni dans son orgueil, il appelle Moïse à son secours, et Moïse paraît; il sera son sauveur, c'est le prophète de l'avenir. Le musicien a prodigué dans cette introduction les effets poignants. L'orchestre murmure, gronde, gémit et tient les cœurs enchaînés à ses chants désolés. La phrase principale se promène de tonalité en tonalité sous les masses vocales. Il y a là quelque chose de ténébreux, de terrible, qui vous émeut profondément. Cette phrase qui revient toujours et qui se répète jusqu'à vingt-six fois de suite, toujours avec un nouvel intérêt, est une de ces hardiesses que le génie seul pouvait tenter. Enfin l'orchestre et les voix confondent leurs gémissements; c'est un orage de déchirements qui éclate sur ces paroles :

O Nume d'Israël!
Se brami in libertà

Il popol tuo fedel,
Di lui, di noi pietà.

Voici Moïse ; il porte la foi à ce peuple abattu, et la foi relèvera son courage. L'invocation de Moïse, accompagnée seulement par les instruments de cuivre, est une sublime inspiration religieuse. Puis la lumière se montre peu à peu et chasse les ténèbres. L'orchestre se remplit de rayons lumineux ; c'est le soleil qui reparaît après la nuit ; l'Égypte est sauvée : la joie a des échos dans toutes les voix et dans tous les instruments ; les images se succèdent, images vraies qui reproduisent à la fois les effets de la nature et les émotions humaines. Rien n'égale ce tableau musical, aussi grand que les plus grandes et les plus magiques peintures de Michel-Ange et du Poussin.

On ne saurait décrire l'enthousiasme que produisit toute cette introduction ; il fallut près d'un quart d'heure pour laisser les acclamations et le bruit des applaudissements s'éteindre.

Le quintette suivant, dans lequel les voix viennent s'enchâsser mélodieusement, est d'une couleur différente. La strette est un élan de vivacité et d'exaltation joyeuse, en harmonie parfaite avec la situation. Le duo entre Elcia et Osiride est une des plus heureuses inspirations du maître ; on ne saurait rendre avec plus de

tendresse et de poésie l'amour et le patriotisme. Tout à coup, au milieu de ces accents d'une adorable simplicité, les trompettes sonnent au loin le triomphe de la patrie. Les Hébreux courent vers le désert. Cette marche guerrière qui vient interrompre les aveux et le désespoir des deux amants, porte avec elle l'espérance et le bonheur.

Le duettino d'Elcia et d'Aménophis respire la mélancolie et le regret. L'orchestre gronde de nouveau. Les Égyptiens arrivent et sont là face à face avec les Hébreux ; l'armée de Dieu contre l'armée de Pharaon. Ici quels contrastes dans les sentiments et quel mélange admirable de voix et de colères ! Les imprécations se déchaînent de part et d'autre ; la fureur des Égyptiens frappés par le feu d'en haut, et la vengeance des Hébreux, sont exprimées avec une puissance majestueuse : les chœurs et l'orchestre éclatent à la fois ; la scène est animée, l'agitation est partout ; ce sont des combinaisons de chant et d'harmonie d'une vigueur, d'une nouveauté qui font de ce finale une des plus vastes conceptions qu'il y ait peut-être au théâtre.

Dans le second acte, le fameux quatuor

Mi manca la voce

ranima l'admiration du public, refroidie par l'air de bravoure de la reine, un peu trop modelé sur la facture

vulgaire d'une foule d'airs italiens. On applaudit à outrance; le public ne se trompait pas dans son appréciation spontanée : ce quatuor restera comme un chef-d'œuvre de mélodie et de style concertant.

Voilà le désert et la mer Rouge. Aux premières représentations à *San Carlo*, le public se montra impitoyable : les Hébreux et les Égyptiens furent maltraités. Il manquait évidemment quelque chose à cette scène qui finissait le drame froidement sur un effet de décoration plus froid encore. Un matin Rossini, entouré de ses amis, causait avec cet aimable abandon, ce naturel railleur qui eurent toujours tant d'attrait pour les élus de son intimité. Par un hasard étrange, la conversation roulait sur le malheureux machiniste qui avait compromis le troisième acte du *Mosè;* la mer, au lieu d'être au-dessous du rivage, s'élevait de cinq à six pieds au-dessus, de telle façon que toute la salle voyait les flots s'agiter dans les airs. C'était nouveau, à la vérité, mais le machiniste fut impitoyablement immolé sous le ridicule. Au moment où Rossini et ses amis se débattaient dans le rire au récit de cette scène burlesque, la porte s'entr'ouvrit doucement, et l'on vit à travers une demi-obscurité se dessiner l'ombre d'un homme dont la figure était enfoncée sous un large chapeau. Rossini avait reconnu l'auteur du libretto de *Mosè :*

— Que diable veux-tu, Tottòla? tu as l'air d'un conspirateur, lui dit le maëstro.

— Ah! il y a longtemps que je le cherche, et je l'ai trouvé.

— Eh! quoi donc, mon brave ami?

— Ah! pour le coup, je réponds du succès, si vous me venez en aide.

— De la musique, encore de la musique, j'en suis certain.

— Oh! ce n'est rien, presque rien, et, si vous le voulez, le troisième acte de *Mosè* produira un furieux effet.

— Comment cela?

— J'ai ajouté une prière pour ces infortunés Hébreux avant de leur faire passer la mer à pied sec. Demain on donne l'opéra; il ne tient qu'à vous de faire rester le public jusqu'à la fin.

— Laisse-moi tes vers, mon brave Tottola, et reviens dans une heure.

Pendant que ses amis continuaient à causer bruyamment, Rossini passa dans un petit cabinet, et en sortit au bout de quelques minutes en s'écriant : « La chose est faite, Tottola sera content. » Rossini venait tout bonnement d'improviser cette prière sublime, qui suffirait à elle seule pour immortaliser son nom. On annonça qu'elle serait chantée le lendemain pour la première

fois. Le public, qui avait pris l'habitude de quitter le théâtre à la fin du second acte, quelquefois même avant le premier, attendit avec impatience jusqu'au dénoûment. Après les premières notes, il y eut un silence de recueillement. A mesure que le chant se développait, une sorte de frissonnement traversait la salle, et lorsque le peuple tout entier unit ses accents pour répéter l'hymne sainte, l'admiration ne connut plus de bornes. Jamais peut-être on ne fut témoin d'une ovation aussi imposante.

Que dire de ce chant que tout le monde a admiré et applaudi? Tant d'autres en ont parlé avant nous, que nous ne saurions rien ajouter à ce qu'ils ont dit ou écrit. Écoutez plutôt Balzac, cet écrivain pittoresque, éloquent, passionné pour toutes les belles créations de l'art; il a décrit comme aucun musicien ne saurait le faire, en véritable poëte, les beautés de cette page lumineuse, qui est tout un poëme.

« En écoutant ce morceau si justement célèbre, il me semblait assister à la libération de l'Italie. Cette musique relève les têtes courbées et donne de l'espérance aux cœurs les plus endormis. Ici la science a disparu, l'inspiration seule a dicté ce chef-d'œuvre. Il est sorti de l'âme comme un cri d'amour! Quant à l'accompagnement, il consiste en harpéges de harpe, et l'or-

chestre ne se développe qu'à la dernière reprise de ce thème céleste. Jamais Rossini ne s'élèvera plus haut ; il fera tout aussi bien, jamais mieux. Le sublime est toujours semblable à lui-même. Ce chant est encore une de ces choses qui lui appartiendront en entier.

» L'analogie d'une pareille conception ne pouvait se trouver que dans les psaumes divins de Marcello, un noble musicien qui est à la musique ce que Titien est à la peinture. La majesté de la phrase, dont la forme se déroule en nous apportant d'inépuisables mélodies, est égale à ce que les génies religieux ont inventé de plus ample. Quelle simplicité dans le moyen ! Moïse attaque le thème en *sol* mineur et termine par une cadence en *si* bémol, qui permet au chœur de le reprendre *pianissimo* d'abord en *si* bémol, et de le résoudre par une cadence en *sol* mineur. Ce jeu si noble dans les voix recommence trois fois, s'achève à la dernière strophe par une strette en *sol* majeur dont l'effet est étourdissant pour l'âme. Il semble qu'en montant vers les cieux, le chant de ce peuple sorti d'esclavage rencontre des chants tombés des sphères célestes.

» Les étoiles répondent joyeusement à l'ivresse de la terre délivrée. La rondeur périodique de ces motifs, la noblesse des lentes gradations qui préparent l'explosion du chant et son retour sur lui-même, développent des

images célestes dans l'âme. Ne croiriez-vous pas voir les cieux entr'ouverts, les anges armés de leurs sistres d'or, les séraphins prosternés agitant leurs encensoirs chargés de parfums, et les archanges appuyés sur leurs épées flamboyantes qui viennent de vaincre les impies? Le secret de cette harmonie, qui rafraîchit la pensée, est, je crois, celui de quelques œuvres humaines bien rares; elle nous jette pour un moment dans l'infini, nous en avons le sentiment, nous l'entrevoyons dans ces mélodies sans bornes comme celles qui se chantent autour du trône de Dieu. Le génie de Rossini nous conduit à une hauteur prodigieuse, d'où nous apercevons une terre promise où nos yeux, caressés par des lueurs célestes, se plongent sans y rencontrer d'horizon. Le dernier cri d'Elcia presque guérie rattache un amour terrestre à cette hymne de reconnaissance. Cette cantilène est un trait de génie.

» Savez-vous en quoi consiste la supériorité du chef-d'œuvre religieux de Rossini? Je vais vous l'expliquer en peu de mots.

» Il y a deux musiques : une petite, mesquine, de second ordre, partout semblable à elle-même, qui repose sur une centaine de phrases que chaque musicien s'approprie, et qui constitue un bavardage plus ou moins agréable avec lequel vivent la plupart des com-

positeurs; on écoute leurs chants, leurs prétendues mélodies, on a plus ou moins de plaisir, mais il n'en reste absolument rien dans la mémoire. Cent ans se passent, ils sont oubliés. Les peuples, depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, ont gardé, comme un précieux trésor, certains chants qui résument leurs mœurs et leurs habitudes, je dirais presque leur histoire.

» Écoutez un de ces chants nationaux, — et le chant grégorien a recueilli l'héritage des peuples antécédents en ce genre, — vous tombez en des rêveries profondes, il se déroule dans votre âme des choses inouïes, immenses, malgré la simplicité de ces ruines musicales. Eh bien! il y a par siècle un ou deux hommes de génie, pas davantage, les Homères de la musique, à qui Dieu donne le pouvoir de devancer les temps, et qui formulent ces mélodies pleines de faits accomplis, grosses de poëmes immenses. Songez-y bien, rappelez-vous cette pensée : c'est la mélodie et non l'harmonie qui a le pouvoir de traverser les âges. La musique de cet oratorio contient un monde de choses grandes et sacrées. Une œuvre qui débute par cette introduction et qui finit par cette prière, est immortelle comme l'*O Filii et Filiæ* de Pâques, comme le *Dies iræ* de la Mort, comme tous les chants qui servent en tous les pays à des splendeurs, à des joies, à des prospérités perdues. »

On sait que *Mosè* a été transporté en 1829 sur la scène de l'Opéra, sous le titre de *Nouveau Moïse*, par Rossini lui-même, qui l'amplifia, le mit en quatre actes, et y ajouta, entre autres choses, ce fameux finale du troisième acte que nous avons entendu exécuter par deux cents choristes, le 7 septembre 1852, date mémorable, date glorieuse pour M. Roqueplan qui, ce jour-là, nous a rendu en entier cette sublime épopée musicale dont on n'offrait, depuis plusieurs années (ô honte pour l'art musical !), que des lambeaux défigurés. L'ouvrage, en 1829, eut pour interprètes Mmes Cinti, Dabadie, Mori ; MM. Adolphe Nourrit, Dabadie, Dupont.

Il fut de bon goût pendant longtemps en France de nier complétement le génie de Rossini. Les théâtres d'Italie étaient pleins de son nom ; il soutenait à lui seul le fardeau du répertoire d'une extrémité de la péninsule à l'autre, et son *Mosè*, qui attirait l'attention de toute l'Italie, ne trouvait à Paris que des critiques indifférents ou malveillants. C'est à peine si on daigna parler de ce chef-d'œuvre. Déjà cependant, en 1816, on avait représenté au théâtre Favart, sous la direction de Mme Catalani, *l'Italiana in Algeri*. Mais il y eut une telle réprobation pour cet opéra bouffe, qu'à moins de consentir à passer pour ignorant ou pour extravagant,

on n'osait pas avouer que Rossini était un maître. L'impression de ce premier ouvrage fut déplorable. Trois années après seulement, on exécuta *le Barbier*, dont le sort ne fut pas plus heureux. Il y avait là deux musiciens, Paër et Berton, qui entretenaient le dédain et la haine contre tout ce qui pouvait les troubler dans leurs sinécures musicales. Ils mutilaient ou faisaient mutiler tout exprès les chefs-d'œuvre italiens, pour que l'attention se portât davantage sur leurs partitions. Non contents de miner ainsi sourdement une réputation aussi légitimement acquise que celle de Rossini, ils allaient par le monde répandre des quolibets et des calomnies. M. Berton surtout mettait plus d'acharnement que les autres dans ses attaques. Il criait publiquement au scandale et poussait même la témérité jusqu'à écrire que *le nouveau Messie de l'Italie n'était qu'un charlatan, que ses ouvrages étaient dénués de sens commun*. Toutes les semaines, on voyait surgir soit des brochures remplies de sarcasmes, soit des articles de journal d'une violence sans mesure, soit même des chansons. Entre autres gentillesses sorties de la plume de M. Berton, en voici une que nous citons pour donner une idée des emportements et des ridicules auxquels peut vous entraîner la jalousie. C'est un canon à trois voix, paroles et musique de l'auteur de *Montano et Stéphanie*,

fort malicieuses à la vérité, mais d'une parfaite inconvenance :

Oui, dans ce Paris sans égal,
Tous les jours c'est un carnaval ;
Ce monsieur chose est un Molière,
Ce monsieur chose est un Voltaire ;
Nous n'avons plus de Sacchini,
De Grétry ni de Piccinni ;
Nous n'avons plus que Rossini,
A la chi-en-lit, à la chi-en-lit !

Cette colère impuissante d'une certaine critique et de certains musiciens ne s'arrêtera pas après *le Barbier*. *La Gazza*, *Otello*, *Tancredi*, *la Pietra del Paragone*, *il Turco in Italia*, *l'Inganno felice*, *Elisabetta*, *Mosè*, *Cenerentola*, furent impitoyablement sabrés par cette portion du public qui subissait l'influence de compositeurs intéressés ou systématiques.

Cependant cette musique faisait tous les jours de nouveaux prosélytes. On finissait par ouvrir les yeux et par voir que l'on était victime d'odieuses machinations. Les journaux néanmoins ne mettaient pas de trêve à leur opposition envenimée. Ils allaient jusqu'à nier la fécondité du novateur, et après *Cenerentola*, ils osaient écrire que « Rossini était usé ; qu'il n'avait été qu'un » musicien de goût, sans érudition ni savoir ; que le » peu d'imagination qu'on avait cru lui reconnaître

» s'était évanouie sans retour, que désormais il était » incapable de rien produire sans se copier, enfin que » Rossini était éteint, et que de lui il n'allait rien » rester. »

Voilà pourtant dans quelles aberrations d'esprit la presse se trouvait entraînée. Elle ne faisait que servir les passions de quelques hommes tremblants pour leur petite divinité. Grâce à Dieu ! toutes ces oppositions, toutes ces cabales, toutes ces intrigues habilement organisées, n'ont pas arrêté Rossini dans sa marche triomphale. Rossini a régné et règne encore en maître ; ses ennemis, au lieu de diminuer sa gloire, n'auront servi qu'à la rendre plus durable et plus éclatante.

CHAPITRE HUITIÈME

Du sensualisme et du matérialisme. — L'invention et l'imitation. — Une pastorale de Lulli. — Le calembourg musical. — Définition de la musique imitative par J. J. Rousseau.

On confond trop souvent en musique le sensualisme avec le matérialisme, le génie de l'invention avec le talent de l'imitation.

Rossini a inventé; Mozart a inventé. C'est dans les sphères idéales que ces deux musiciens ont trouvé la poésie de leurs chants. Ils ne se sont pas dit, comme tant d'autres, en voyant tourner un moulin, en écoutant la vague tourmentée rouler dans le lointain : Nous allons reproduire avec toute l'exactitude possible le tic-tac chronométrique de la roue ou le mugissement réel des flots. La musique est avant tout un art sensuel, et par sensualisme nous entendons non la reproduction

des choses palpables ou visibles, mais bien l'interprétation des choses les plus élevées de la nature, que les poëtes seuls ont le don de comprendre et de sentir, qui charment et flattent les sens, en les imprégnant d'un fluide mystérieux. Le musicien, sans perdre terre, se met en communication avec l'idéal, et, rapprochant les deux extrémités de l'échelle de Jacob, dont l'une touche à la terre et l'autre se perd dans les mondes inconnus, il éveille l'électricité musicale.

Ainsi vouloir imiter par des sons ce que l'on voit, ce que l'on entend, c'est être matérialiste. Caresser les sens par des voluptés qui échappent aux réalités de la vie, c'est être sensualiste. Les musiciens allemands en général sont spiritualistes; ils jettent l'esprit dans le rêve, ils plongent l'âme dans les profondeurs infinies du vague; ils font de la philosophie, ils ne font pas de l'art. Et ce qui donne à l'école dramatique italienne l'avantage sur les autres écoles, c'est qu'elle reste dans la vérité sans exclure la poésie.

Oui, l'école italienne est sensualiste et Rossini en est la plus haute et la plus complète expression.

On a publié des volumes sur l'expression musicale et sur l'imitation musicale. Cela ne doit point étonner. Très-peu d'hommes, nous ne dirons pas savent la musique, mais sont réellement sensibles aux beautés de

la musique. Or, il n'y a pas dans ce monde de plus grand plaisir que de parler de ce qu'on ne sait pas, d'expliquer ce qu'on ne comprend pas, d'analyser ce qu'on ne sent pas. Nous nous trompons, il y a un plaisir plus délicat encore que celui de parler de ce qu'on ne sait pas, c'est d'écrire sur ce qu'on ignore parfaitement. Aussi, notre littérature s'est-elle enrichie d'un grand nombre d'*Essais sur la Musique*, de *Considérations sur l'Art musical*, de *Théories sur les effets prodigieux de la Musique*, depuis Amphion jusqu'à M. Meyerbeer; de dissertations savantes et récréatives sur les consonnances, les dissonnances, les résonnances..... et les cadences; sans compter l'ouvrage classique de M. l'abbé Dubos sur la poésie, la peinture et la musique.

Voltaire a dit quelque part : « *L'abbé Dubos était peu sensible au charme de la poésie; il ne savait rien en peinture, et il ne comprenait pas la musique; et néanmoins l'abbé Dubos a publié un excellent traité de poésie, de peinture et de musique.* »

Fiez-vous ensuite aux éloges de Voltaire!

On a beaucoup écrit sur la musique, et certes on écrira encore; mais toutes les théories du monde ne valent pas un pauvre petit fait. Voulez-vous comprendre toute la vanité, tout le néant des théories et

des dissertations musicales, ouvrez *le Mercure Galant* de 1786.

A la première représentation de l'*Armide* de Lulli, le public fut saisi d'un enthousiasme délirant, et se récria d'admiration devant les tableaux champêtres que le compositeur avait su offrir aux yeux, c'est-à-dire aux oreilles de ses auditeurs. On n'imaginait rien de plus beau, de plus expressif, de plus imitatif que la scène pastorale du troisième acte d'*Armide*. Voici le fait : Lulli, audacieux comme tous les esprits inventeurs, avait poussé la hardiesse jusqu'à faire entendre deux flûtes dans l'accompagnement d'un chœur de naïades, et ces deux flûtes mémorables n'exécutèrent pas moins de quatre notes (chacune) dans un mouvement lent et solennel.

Eh bien ! ces huit notes ou ces quatre doubles notes de flûte, représentèrent tout un monde nouveau à l'imagination des Parisiens étonnés.

Ut, *si*, *la*, *sol*, et *la*, *sol*, *fa*, *mi*, exécutés par deux flûtes, cela voulait dire : un ciel bleu parsemé de petits nuages d'argent, *ut*, *si*, *la*, *sol;* de vertes pelouses bien grasses et bien dodues, *la*, *sol*, *fa*, *mi;* un ruisseau qui glissait délicatement sur des cailloux blancs, *ut*, *si*, *la*, *sol;* un troupeau de moutons, *la*, *sol*, *fa*, *mi;* un moulin à vent, *ut*, *si*, *la*, *sol;* un âne qui va au moulin, *la*, *sol*,

fa, mi; des foins coupés, *ut, si, la, sol;* un orage, la grêle, la pluie, les éclairs, le tonnerre, *la, sol, fa, mi!...*

Maintenant nous vous supplions d'écrire un ou plusieurs volumes, comme vous voudrez, sur l'expression et l'imitation musicale.

Cette heureuse découverte de Lulli donna l'éveil au génie imitatif. Un quart de siècle après l'*Armide*, on devint plus hardi en vertu de la loi du progrès. Quand on voulait décrire une scène pastorale, on se servait toujours de deux flûtes; mais ces deux flûtes jouaient seize notes au lieu de huit; et dès que ces deux flûtes paraissaient sur l'horizon, le parterre s'écriait d'une voix unanime : Voici la plaine Saint-Denis!...

Après un demi-siècle on adjoignit deux hautbois aux deux flûtes. — Où étais-tu, ô clarinette! — Nouveau progrès de l'imitation musicale. Les trente-deux notes qui disposaient de la nature champêtre passèrent de l'état de blanches à l'état de noires, puis à l'état de croches, puis à l'état de doubles croches, pour arriver enfin à l'état de trille continu. La clarinette prit son rang dans l'orchestre; vinrent ensuite la petite flûte, le flageolet, le galoubet, la cornemuse, le cor de chasse et le cornet à pistons, cet instrument de civilisation à l'usage du dix-neuvième siècle, et l'imitation pastorale ne connut plus de limites.

De l'imitation des choses on en vint à l'imitation des mots; on inventa le calembourg musical. En voici un exemple curieux. Dans une messe exécutée en 1810, le compositeur écrivit l'*Agnus Dei* en pastorale. Ce compositeur raisonnait ainsi : *Agnus* signifie : agneau, ou petit mouton; or les moutons n'ont pas pour habitude de se promener dans l'église Saint-Roch ; ils vont paître vulgairement au milieu des champs; pour envoyer paître les moutons, il faut des bergers; les bergers portent des houlettes et quelquefois des cornemuses; donc, pour que la musique de l'*Agnus Dei* soit conforme aux paroles, il est absolument nécessaire d'exécuter une pastorale; et en avant les flûtes!

Il est si bien convenu que la flûte et le hautbois agitent les peupliers et font fleurir les marguerites, qu'un compositeur serait impitoyablement sifflé, s'il s'avisait de peindre une pastorale avec des violons! Oh! nous sommes de rigoureux observateurs des règles! Supposez qu'un air d'opéra commence par ce vers :

La trompette a donné le signal des alarmes.

Si le public n'entend pas une douzaine de trompettes dans l'accompagnement, il sifflera le musicien. Le public aime la musique, sans doute; mais il aime encore mieux les calembourgs.

En vertu de ces règles classiques d'imitation musicale, nous avons vu s'engager une profonde discussion sur la ballade de *la Dame Blanche :*

> D'ici voyez ce beau domaine,
> Dont les créneaux touchent les cieux.

Boieldieu a fait descendre la voix d'une octave sur ces mots : *touchent les cieux*. Il lui a semblé probablement que cette terminaison était plus conforme à la terminaison de sa phrase mélodique, et qu'elle traduisait d'ailleurs assez bien les inflexions de voix que doit prendre le personnage lorsqu'il veut parler de ces hautes murailles. Quoi qu'il en soit, la phrase de Boieldieu est excellente au point de vue musical, et se rapproche autant qu'il était nécessaire du dialogue parlé. Mais un savant critique déclara qu'il y avait là un contre-sens énorme, que la voix ne devait pas tomber sur ces mots : *touchent les cieux;* qu'il fallait au contraire que la voix s'élevât aussi haut que le château d'Avenel. Descendre d'une octave! Mais il fallait plutôt monter de deux octaves, afin d'atteindre les créneaux!

D'où l'on concluait que Boieldieu ne comprenait rien à l'imitation musicale.

C'est ainsi que le peuple français comprend les arts et la critique.

Pendant longtemps on s'est borné aux imitations pastorales en musique; on hasardait bien quelques coups de timbales et quelques *tremolando* pour imiter l'orage, quelques coups de trompettes pour annoncer un personnage belliqueux, quelques fanfares de cors pour annoncer un amateur de chasse; mais il n'y avait de grande, de parfaite imitation que celle de la vie champêtre. Cela ne pouvait pas durer toujours.

Des innovateurs se sont rencontrés qui ont dit : — Il n'y a pas que des moutons et des bergers dans la nature; il y a aussi des brigands, faisons aussi des brigands. — Alors a été créée et mise au monde l'imitation du brigand. La manière la plus connue de se servir du brigand, c'est de le mettre en orgie. D'ailleurs, le brigand musical apparaissait en même temps que le brigand littéraire. M. Victor Hugo, M. Soulié, M. Alexandre Dumas, infestaient la scène de brigands; ils inventaient de jeunes et belles princesses qui disaient en vers ou en prose : Oh! mon amour, mon âme, mon brigand, que je t'aime! Brigand, mon ami, que je te presse sur mon cœur! Non, il n'est pas au monde de brigand plus aimable que toi! Etc., etc.

Le génie musical, jaloux des brigands de M. Victor Hugo et autres, se décida à frapper un grand coup et inventa les orgies de brigands. — Pourquoi faites-vous

des orgies de brigands? — Parce que les brigands font des orgies. — Ah! En avez-vous vu des orgies de brigands?—Non; mais j'ai vu des ophicléides, des buccins, des trombones, des cymbales, des chapeaux chinois et des tam-tams, tous instruments de brigandage : de tout quoi je vais vous fabriquer l'orgie la mieux conditionnée. — Nous vous sommes fort obligés.

Le Tasse monta un jour sur une colline et dit à un de ses admirateurs : « Voyez-vous ce beau paysage, ce ciel admirable, ces masses de verdure, ce fleuve majestueux, ces cabanes de bergers, et, dans le lointain, la ville avec ses remparts, ses créneaux et sa noire fumée : voyez-vous briller ces armes et se dérouler tout ce tableau de guerre?... — Voilà mon poëme. »

Le musicien peut dire aujourd'hui : « Voyez-vous cette mine de cuivre ? — Oui. — Eh bien! voilà ma musique! »

Nous demanderez-vous enfin, lecteur, quelques lignes sur l'imitation musicale? Nous sommes prêts à vous satisfaire; nous allons vous donner mieux que vous n'espérez ; nous allons céder la place à un grand maître et citer une page sublime de l'auteur d'*Émile*. Cette page de Rousseau résume dans le plus beau langage tout ce qu'on peut dire sur l'esthétique de l'imitation.

« L'imitation de la peinture est toujours froide, parce qu'elle manque de cette succession d'idées et d'impressions qui échauffent l'âme par degrés et que tout est dit au premier coup d'œil. La puissance imitative de cet art, avec beaucoup d'objets apparents, se borne en effet à de très-faibles représentations. C'est un des grands avantages du musicien de pouvoir peindre les choses qu'on ne saurait entendre, tandis qu'il serait impossible au peintre de peindre celles qu'on ne saurait voir; et le plus grand prodige d'un art qui n'a d'action que par ses mouvements, est d'en pouvoir former jusqu'à l'image du repos. Le sommeil, le calme de la nuit, la solitude et le silence même entrent dans le nombre des tableaux de la musique.

» Quelquefois le bruit produit l'effet du silence, et le silence l'effet du bruit, comme quand un homme s'endort à une lecture égale et monotone, et s'éveille à l'instant qu'on se tait; et il en est de même pour d'autres effets. Mais l'art a des substitutions plus fertiles et bien plus fines que celles-ci; il sait exciter par un sens des émotions semblables à celles qu'on peut exciter par un autre; et comme le rapport ne peut être sensible que l'impression ne soit forte, la peinture dénuée de cette force, rend difficilement à la musique des imitations que celle-ci tire d'elle. *Que toute la nature soit*

endormie, celui qui la contemple ne dort pas; et l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans l'esprit du spectateur; il ne représente pas directement la chose, mais il réveille dans notre âme le même sentiment qu'on éprouve en la voyant. »

Ainsi la musique d'imitation correspond à ce que l'on appelle aujourd'hui en peinture le réalisme ; c'est-à-dire l'impuissance créatrice, la copie banale de la forme, l'absence de l'idée, ou plutôt de l'idéal, ce suprême prestige qui enveloppe les hommes de génie. On cherche à éveiller de fortes émotions en reproduisant les effets matériels de la nature, et l'on exagère ou l'on diminue la nature. Ce n'est pas par le réalisme que Rossini et les maîtres d'Italie ont enivré les sens et séduit les cœurs. Rossini est toujours resté en dehors de ces écoles bâtardes qui aspirent au succès à l'aide du calcul et remplacent la véritable inspiration par une sorte de transcription de ce qui se passe dans la nature tangible. Froides imaginations, qui travaillent à l'ombre et ne sont point échauffées par les rayonnements de la lumière divine. Dans ses rires, dans sa passion, dans sa prière, Rossini n'emprunte jamais rien à la terre. Il frappe les sens, c'est vrai, mais par une expression et des chants qui sont le reflet des royau-

mes inconnus où voyage sa pensée. C'est un sensualiste sublime, et la musique, avant tout, est un art sensuel.

On lui a reproché dans *Moïse* de s'être un peu trop imprégné de la philosophie allemande, parce qu'il avait mis dans cette partition plus de profondeur et de science que dans les ouvrages précédents : erreur. Ce sujet biblique est un des plus grandioses qu'il ait été jamais donné à un musicien de traiter; il a dû employer toutes les ressources que l'art offrait à son imagination, mais il ne les a pas employées d'une manière abstraite, et s'il a prouvé victorieusement qu'aucun secret de la science ne lui était inconnu, il ne l'a pas prouvé aux dépens de la mélodie. *Moïse* restera comme la prière la plus éclatante, la plus solennelle, des hommes à Dieu.

CHAPITRE NEUVIÈME

Ricciardo e Zoraïde. — *Ermione.* — *Edoardo e Cristina.* — Piége tendu au public vénitien.

Rossini se plaisait beaucoup à Naples. D'après ses engagements avec Barbaja, duquel il recevait, comme nous l'avons déjà dit, douze mille francs par année, il devait annuellement écrire deux partitions, et il n'avait garde de manquer à l'exécution du contrat. Deux partitions par an! mais c'était trop peu pour sa verve féconde. Ainsi, on le voit, en 1818, produire quatre ouvrages, *Adelaïde di Borgogna*, *Adina o il Califfo di Bagdad* qu'il envoya à Lisbonne et dont il n'est pas resté de trace, *Mosè in Egitto*, *Ricciardo e Zoraïde*; et en 1819, trois autres partitions échappent à sa plume infatigable : *Ermione*, écrite pour le théâtre *San Carlo* de Naples pendant la saison du carême de 1819;

Edoardo e Cristina représenté dans le printemps, à *San Benedetto* de Venise, et *la Donna del Lago*, composée pour le théâtre *San Carlo*, saison d'automne.

Ricciardo e Zoraïde offrait une difficulté d'exécution qui arrêta son succès et l'empêcha de se répandre sur toutes les scènes italiennes comme la plupart des précédents ouvrages de Rossini. Il y avait deux rôles de ténor, qui furent chantés par David fils et Nozzari, et ne produisirent pas tout l'effet que le compositeur avait espéré. Rossini, dans cet opéra, avait un peu négligé les morceaux concertants. On y remarqua néanmoins et l'on y applaudit un très-beau duo entre la Colbrand et l'un des deux ténors; un autre duo entre la Colbrand et la Pisaroni, et l'introduction qui ne forme avec l'ouverture qu'une seule et même pièce, empreinte au plus haut point du cachet rossinien.

Ermione fut immolée sans pitié. Rossini avait voulu changer son genre et faire de la déclamation à la manière des maîtres français de la seconde moitié du dix-huitième siècle. On trouva qu'il avait donné trop d'importance aux récitatifs déclamés aux dépens de la mélodie; on ne comprit pas la portée de cette tentative, et l'opéra tomba pour ne pas se relever. Il ne resta qu'une cavatine de ténor, qui fut gravée et qu'on chanta dans tous les salons. Rossini avait la conscience de son

œuvre; il retira des mains de Barbaja la partition méconnue, en lui disant : — Vous la reverrez tôt ou tard, et peut-être alors le public de Naples reconnaîtra son erreur.

Le maître a conservé soigneusement le manuscrit d'*Ermione*, il n'y manque que la cavatine du ténor. Il y a peu de temps encore, on lui a demandé s'il ne voudrait pas laisser traduire cet ouvrage pour la scène française : — Non, a-t-il répondu, c'est mon petit *Guillaume Tell* italien, et il ne reverra le jour qu'après ma mort.

Edoardo e Cristina fut applaudi à Venise. Il avait mis quinze jours à l'écrire. C'était, assure-t-on, un mélange de morceaux pris dans ses œuvres qui n'avaient pas réussi. Tout autre public que celui de Venise se serait fâché; mais comment se fâcher avec un musicien qui n'était pas plus ému par les sifflets que par les applaudissements?

L'impresario se mit en fureur en apprenant le mauvais tour que Rossini venait de lui jouer.

— Tu m'as demandé une partition nouvelle pour Venise, fit observer Rossini, je t'ai donné de vieille musique, c'est vrai, mais elle était neuve pour ton public, puisqu'il ne l'avait jamais entendue.

Il y avait alors à Venise un Napolitain qui, voulant

se donner des airs de savant, allait se mettre au milieu du parterre lorsqu'on jouait *Edoardo e Cristina*. Il prétendait reconnaître tous les morceaux qu'il entendait chanter, et il avait fait un tel bruit des plagiats de Rossini que l'on commençait à prendre la chose au sérieux.

— Je vais vous démontrer, dit Rossini à quelques amateurs qui étaient venus lui rapporter ce qui se passait, que ce monsieur est un âne. Voici un air, je vais l'envoyer à Carolina Cortesi qui le chantera ce soir; j'espère pour l'honneur des Vénitiens que l'on saura découvrir la source où je l'ai puisé.

Carolina Cortesi chanta sa cavatine au milieu de l'enthousiasme général. Le Napolitain était à son poste, et il applaudissait comme tout le monde. Cette fois il était bien persuadé d'avoir entendu un morceau original.

—Eh bien! l'a-t-on reconnu, celui-là? s'écria Rossini lorsqu'on vint le complimenter.

— Non, certes. C'est une de vos plus belles inspirations.

— J'en suis bien aise. Ouvrez la partition de *Cenerentola*, et vous y trouverez note pour note cet air que vous admirez tant; il n'y a eu que le mouvement et le ton de changés.

Oh! pour le coup, les Vénitiens ne pardonnèrent pas

la plaisanterie. Ils se promirent de donner le soir même une leçon à Rossini, mais le maître n'attendit pas l'heure de la représentation pour quitter Venise. Seulement, avant de partir, il envoya à l'impresario une lettre accompagnée d'une énorme pancarte, sur laquelle il avait dessiné deux immenses oreilles d'âne.

L'impresario se garda bien, comme on le pense, de montrer le tableau.

CHAPITRE DIXIÈME

La Donna del Lago à *San Carlo*. — A la première représentation l'ouvrage est sifflé. — Il se relève avec éclat. — Bon mot de Rossini. — Il part pour Milan. — Le public italien. — La Colbrand et ses exigences. — *La Donna del Lago* à Paris. — *Robert Bruce*.

Quelques mois après la représentation d'*Edoardo e Cristina* à Venise, *la Donna del Lago* apparaissait sur le théâtre *San Carlo*, de Naples, chantée par Mlles Pisaroni, Colbrand, MM. Nozzari, David et Benedetti. Les romans de Walter Scott, traduits alors dans toutes les langues, allaient distraire la ville et le château. Le pittoresque romancier fournissait aux musiciens une galerie de créations qui se prêtaient à merveille au lyrisme de la scène. Ses romans, découpés en drames, en comédies, en opéras, permettaient aux poëtes du théâtre, aux poëtes italiens surtout, qui n'ont jamais fait de grands efforts d'imagination pour atteindre l'ori-

ginalité, d'écrire des libretti colorés, variés d'intérêt et attachants de situations.

Rossini, qui trouvait avec tant de peine des poëmes supportables, avait lui-même indiqué *la Donna del Lago*, et il en avait tracé les principales scènes à son poëte favori Tottola. Malheureusement le librettiste ne fit que suivre le plan scénique de Rossini ; il ne vit que les situations préparées par le musicien et ne sut pas créer de ces oppositions de couleur sans lesquelles le drame ne pouvait être qu'une transcription froide et monotone. Il fallait mêler à ce sujet, très-poétique et très-attrayant en lui-même, un peu de ce prestige lumineux qui s'appelle la fantaisie.

Le premier soir, on s'amusa de tout, des décorations, du poëme et quelque peu de la musique. Le chœur des Bardes, ce rêve d'Ossian réalisé, avec ses deux orchestres séparés par toute l'étendue de la scène, parut une bizarrerie, et on en accompagna la mélodie avec des battements de pieds et des inflexions de voix de l'effet le plus discordant. Pourtant, un grand nombre de morceaux furent chaleureusement applaudis. Barbaja, alors, n'était pas tout à fait étranger à ce mouvement d'hostilité qui se produisait dans l'opinion publique : on en voulait à son théâtre, par contre à ses artistes et à ses musiciens ; et quand le public italien

se déchaîné, il est bien difficile d'opposer une digue à son impétuosité.

Rossini savait tout cela ; loin d'en être affaibli, son génie puisait de nouvelles forces dans cette opposition systématique. En livrant la partition de *la Donna del Lago* à Barbaja, il lui avait dit avec assurance : « Si l'on siffle celle-ci, tous les sifflets seront pour toi. » Il ne s'était pas trompé.

Nozzari commença à compromettre l'ouvrage. Les premières notes qu'il lança étaient si cruellement fausses que toute la salle bondit de fureur ; ce qui fit dire à Rossini : — Si j'avais prévu ce contre-temps, j'aurais écrit de fausses notes pour en entendre de justes.

Rossini, pour la première fois de sa vie peut-être, sentit la colère lui étreindre le cœur. A la fin de l'ouvrage, il ne put résister à l'émotion qui le dominait depuis deux heures ; il s'évanouit, et on le transporta chez lui sans pouvoir lui arracher une parole.

Quelques heures après, il était sur la route de Milan, où on l'attendait pour mettre en scène *Bianca e Faliero.*

Si le public italien, par passion, par système, par inimitié personnelle, a méconnu souvent des chefs-d'œuvre à leur première exécution, ses erreurs ou ses inimitiés n'ont pas été de longue durée. Il est arrivé

plus d'une fois qu'un opéra impitoyablement sifflé à Naples, était porté aux nues un mois plus tard à Venise, à Rome, à Milan et même sur le théâtre où il avait été d'abord sacrifié. Ce qui prouve bien que tôt ou tard le véritable public sait peser loyalement, et en dehors de toute coterie, les œuvres bonnes ou mauvaises dans la balance de sa justice. Les succès imposés ou achetés ne sont ni solides ni honorables, et mieux vaut encore pour les compositeurs qui aspirent à la popularité, s'endormir tristement sur une chute imméritée, avec l'espoir d'un réveil éclatant, que de pousser la joie de l'illusion jusqu'à prendre les manifestations d'un enthousiasme organisé pour des ovations sérieuses. Ah ! pour ces derniers, le réveil est terrible !

A quatre jours d'intervalle, *la Donna del Lago* fut accueillie d'un bout à l'autre avec fanatisme. On fêta surtout avec une sorte de délire les morceaux qui avaient été les plus maltraités à la première représentation. Ce retour de l'opinion s'opéra avant que Rossini eût le temps d'en être prévenu. En arrivant à Milan, ses amis lui demandèrent des nouvelles de *la Donna del Lago*. « Je l'ai laissée entre deux eaux, répondit-il, et je crois bien qu'on me l'aura noyée. »

Mais on apprit bientôt le triomphe qui avait éclaté après le départ du maître. Tout le monde connaissait

le résultat de la seconde et de la troisième soirée, excepté Rossini. On l'accablait de compliments; lui soutenait que *la Donna del Lago* était tombée, bien tombée, et traitait de fades flatteurs ceux qui lui disaient le contraire. Il lui fallut une lettre de la Colbrand, — car il ne s'en serait pas rapporté à Barbaja lui-même, — pour croire à la vérité.

Rossini a plus tard avoué que l'erreur des Napolitains lui avait causé pendant huit jours une déception décourageante.

Cet opéra de *la Donna del Lago* a les qualités sans les défauts du poëme. Il abonde en mélodies originales; il y a dans sa conception un sentiment héroïque et fier qui a bien quelque rapport avec *Tancredi*, mais avec plus de poésie encore et de caractère.

Ces bardes, avec leurs harpes harmonieuses et les mâles vibrations de leurs voix, vous tiennent enchaînés à leurs accents inspirés. L'enthousiasme guerrier ne saurait être exprimé d'une façon plus hardie et plus conquérante. Les héros d'Ossian parlent bien ici la langue mystérieusement cadencée que les échos de l'Océan vont porter à toutes les plages. C'est le chant des modernes Orphées, célébrant la gloire des combats et remerciant Dieu au nom des peuples victorieux. Quelle admirable histoire, ou plutôt quelle admirable épopée!

Tout le premier acte sue la passion. Il y règne une unité d'ensemble et de détail qu'on ne saurait trop louer. L'introduction est d'une fraîcheur exquise; les plus pittoresques images s'y mirent avec une grâce charmante. Les paysans écossais chantent la joie et le plaisir. Les cors se réveillent dans le lointain, les chasseurs répondent à l'appel, les paysans reprennent leurs gaies chansons; c'est un ensemble plein de lumière et de vie.

La cavatine d'Elena, morceau langoureux, inspiré par les brises sonores qui courent à travers les lacs, est gracieuse et d'une caressante expression. Pourquoi Rossini a-t-il cru devoir l'embellir à la fin par des traits et des points d'orgue qui lui enlèvent une partie de son caractère? Mais ce n'est pas lui qu'il faut accuser. Pour ceux qui ont l'intelligence de son génie, il est aisé de comprendre que la cantatrice a voulu finir brillamment sur des vocalises, s'inquiétant fort peu de la pensée du musicien. Et le maître nonchalant s'est laissé faire. Mlle Colbrand exerçait sur l'esprit et sur le cœur de Rossini une influence qui n'échappait à personne. C'est elle qui créa le rôle d'Elena; Mlle Pisaroni chantait celui de Malcolm, David celui d'Uberto, Nozzari celui de Rodrigo et Benedetti celui de Douglas.

Le duo qui suit entre Elena et Uberto est aussi original de forme que d'idée. Il n'y a pour ainsi dire pas

d'*andante*. Le ténor et la prima donna échangent une phrase courte, expansive, et ils attaquent presque aussitôt un *allegretto* simple et d'une amoureuse tendresse. L'orchestre suit le chant avec des imitations délicieuses. On ne peut être ni plus élégant ni plus séduisant.

Et ce chœur d'hommes, qui arrive après le duo, comme il est vif et pétillant! les tintements du triangle s'y mêlent ingénieusement, et l'orchestre est bouillonnant de verve.

Voici les amoureux au château de Malcolm. Après un chœur de femmes, qui a l'allure des chants écossais, le ténor et la prima donna soupirent un petit nocturne. Il faut entendre avec quelle grâce et quel intérêt l'orchestre gazouille au-dessous des voix. La flûte et le triangle unissent leurs accords et donnent au doux langage de l'amour une radieuse jeunesse. Elena et Uberto trouvent ensuite un autre chant d'une expression plus vive, et ils l'entourent des plus aimables broderies. Nous arrivons à cette phrase :

Dolce spera,

dont on ne saurait dépeindre le charme mélodique, et enfin à la cabalette qui, pour être un peu de la famille de *Tancredi*, n'en est pas moins une des plus brillantes de Rossini.

L'air de Malcolm est précédé d'un récit pompeux et presque passionné. La mélodie est une plainte d'amour suave dans l'*andante* et triomphante dans l'*allegro*. Ici, comme dans *Tancredi*, Rossini, pour marquer le sentiment chevaleresque, a eu la hardiesse d'employer la voix du contralto. Tout est factice au théâtre, se sera-t-il dit; la cuirasse et le casque et la cotte de mailles seront une nouveauté sur le corps d'une femme; ce costume héroïque s'allie d'ailleurs très-bien avec le timbre mâle du contralto.

Le trio d'Elena, Rodrigo et Douglas, développé avec beaucoup d'art, plein de fantaisie, et le quintette qui s'y enchaîne, à la fois sémillant et passionné, sont des morceaux de premier ordre.

Nous arrivons au chœur final. C'est ici surtout que l'inspiration a secondé le maître. Les bardes sont là, d'un côté, avec leurs lyres d'or et leurs blanches draperies, comme en portait Moïse; et de l'autre les soldats, avec la lance et l'épée, marchant au bruit des trompettes. Les harpes préludent solennellement à cette exaltation religieuse à la fois et conquérante qui va éclater. C'est la lumière mélodique qui apparaît. Les chantres guerriers de l'Écosse, ces poëtes qui tiennent suspendus à leur lyre l'émotion du peuple et l'enthousiasme des armées, entonnent l'hymne des combats.

Les harpes les accompagnent; leur chant est répété ensuite par les femmes. L'on sent peu à peu l'orchestre s'échauffer; on dirait un flot qui grossit, qui gronde et vient battre la plage en menaçant. Deux motifs se croisent à travers le double orchestre pendant que le chœur continue son chant; et de cette harmonie multiple, qui va *crescendo* jusqu'à la fin, sort un effet grandiose, homérique. Hurrah Rossini!

Le second acte est inférieur. On n'y trouve pas cette unité de couleur qui règne invariablement dans le premier. Il y a des vides, et les chanteurs en ont profité pour les combler par des morceaux de leur choix, empruntés à d'autres ouvrages. A peu près tous les ténors ont intercalé dans cet acte la cavatine d'*Ermione*, qui était le triomphe de Rubini. On y a aussi plus d'une fois entendu le quatuor de *Bianca e Faliero*. C'était une sorte d'*olla pòdrida*, contre laquelle le public ne s'est jamais élevé et qu'on tolère encore aujourd'hui en dépit du bon sens et du bon goût.

Il y a pourtant dans ce deuxième acte, quoique incomplet, des pages fort belles. Ainsi l'on peut citer le duo d'Elena et de Malcolm, supérieurement écrit pour deux voix de femme et d'une très-heureuse conception; le trio, animé par de ravissants motifs, mais un peu long, et l'air de Malcolm, l'un des mieux inspirés de Rossini

Dans tout cet opéra de *la Donna del Lago*, les mélodies ne tarissent pas un moment. Qui sait si Rossini lui-même, alors qu'il transcrivait ces inspirations, où il fait parler à l'amour un langage si pur, si simple, et à la fois si élevé, n'avait pas son cœur enchaîné par une sérieuse affection? Ce qui est certain, c'est qu'on trouve dans cette partition beaucoup plus de mélancolie que dans tous ses ouvrages précédents, et qu'elle porte les traces visibles d'une conviction amoureuse. Il est malheureux qu'il n'ait pas appliqué tant de richesse mélodique à un sujet plus intéressant et plus varié.

La Donna del Lago, chantée à Naples le 2 octobre 1819, fut représentée pour la première fois à Paris, sur la scène Louvois, le 7 septembre 1824, et eut pour interprètes Mlles Schiasetti, Mombelli, MM. Bordogni, Mari et Levasseur; elle fut transportée, le 2 octobre de la même année, au Théâtre-Italien, son temple naturel. En 1825, traduite et mise en quatre actes par MM. Dépagny et Auguste Rousseau, elle fut chantée à l'Odéon par Mlle Lemoule, Mme Montano, MM. Cœuriot, Lecomte et Marguillan. Le 16 novembre de la même année, Rubini fit son troisième début, avec un éclatant succès, dans le rôle d'Uberto, sur la scène italienne de Paris. Les autres rôles furent chantés par Mmes Pasta et Schütz, MM. Zucchelli et Levasseur. *La Donna del Lago*

n'a jamais quitté le répertoire ; elle fut jouée encore en 1848, dans les derniers jours de la direction de M. Vatel ; Mlle Alboni représentait alors le personnage de Malcolm.

Une année auparavant, le 3 janvier 1847, M. Pillet eut l'idée de transporter sur la scène du Grand-Opéra l'œuvre admirée du célèbre compositeur. *La Donna del Lago* fut allongée de deux actes, comme elle l'avait été déjà à l'Odéon, et reçut le titre de *Robert Bruce*. On fit remanier la partition par M. Niedermeyer, qui y introduisit, avec le consentement, assure-t-on, de Rossini, divers morceaux pris dans quelques-uns des opéras du maître les moins connus en France. La mise en scène était splendide. Le *pasticcio*, qui eut pour soutiens Mme Stoltz, Mlle Nau, MM. Bettini, Barroilhet et Anconi, ne réussit qu'à demi. Le chœur des Bardes, dont l'exécution était grandiose et vraiment digne de notre première scène lyrique, produisit cependant un immense effet.

Enfin, le Théâtre-Italien, dirigé par M. Ragani, a remis en scène *la Donna del Lago*, le 22 mars 1854, avec Mmes Alboni, de Luigi, MM. Mario, Grazziani et Dalle Aste pour interprètes. Ce que l'on peut faire de mieux, c'est de jeter un voile sur cette reprise.

CHAPITRE ONZIÈME

Digression. — Du progrès dans les arts. — De la musique pittoresque.

Il est incontestable que Mozart et Beethoven ont eu sur la musique instrumentale appliquée au drame lyrique une grande influence; Rossini n'y a pas échappé. Son orchestre se ressent évidemment du progrès que les deux maîtres allemands ont fait faire à la musique symphonique. Dans *Mosè* et dans *la Donna del Lago* l'orchestration du maître italien est plus soignée, plus variée, plus colorée, plus nourrie. On sent qu'il est poussé vers une voie nouvelle, qu'il tend à se débarrasser du cliquetis et des formules pour donner un nouvel intérêt à la vérité dramatique. Et ses imitateurs en profitent pour se livrer à des bacchanales du plus mauvais goût.

En toutes choses le progrès indéfini est une chimère. Appliquons cette vérité à la musique, nous verrons la science instrumentale progresser à pas de géant depuis Gluck jusqu'à Beethoven et, arrivée là, descendre avec une rapidité égale à celle qui l'a fait monter à ce point culminant. Beethoven est un de ces rares génies qui conduisent la pensée humaine jusqu'à ces limites extrêmes au delà desquelles le sublime touche au ridicule. Donner aujourd'hui de nouvelles voix à l'orchestre après tous les effets qu'ont trouvés sans bizarrerie Mozart, Beethoven et Rossini, augmenter la puissance des masses instrumentales, subdiviser en mille combinaisons nouvelles les dessins harmoniques, ce sont là des signes de décadence.

Les inventions de ce genre n'offrent pas de grandes difficultés ; et certes nous attendons tout de l'esprit industriel de notre temps. La loi sur les brevets est là pour stimuler le zèle de MM. les inventeurs d'instruments de toute dimension. Quant aux artistes qui veulent pousser leur pointe, un petit cours d'arithmétique leur fournira les moyens de produire un nombre d'effets proportionnel au nombre des sons qui composent la langue musicale et au nombre des instruments de l'orchestre. Les voilà placés entre deux infinis, infini d'invention et infini d'application. Nous faisons la par-

tie belle aux hommes soi-disant progressifs. Nous leur accordons que tout est possible, et qu'un jour peut venir où les partitions de Rossini et de Beethoven dans des genres différents ne seront plus que de timides essais. Nous nous réservons seulement de démontrer que ce jour-là il n'y aura plus d'art musical.

Quels sont les instruments qu'on a inventés depuis vingt-cinq ans? C'est l'aérophone, le piano-harpe, le polyplectron, le cornet à pistons, l'accordéon, des trompettes de quinze ou vingt pieds, etc.; instruments parasites qui ressemblent à la bête de l'Apocalypse avec ses faces multiples et ses roues aux quatre points cardinaux. Toute oreille un peu exercée comprend très-bien le caractère de la flûte, du hautbois et de la clarinette. Chacune de ces voix a son originalité. Le cor, le trombone, la trompette, l'ophicléide, le basson, instruments de même famille, ont aussi leur individualité, et, quoique procédant de la même origine, chacun peut être regardé comme partie intégrante de l'ensemble harmonique.

Mais, qu'est-ce que le cornet à pistons? Qui a demandé place pour le cornet à pistons dans un orchestre sérieux? Que nous veut cet instrument bâtard aussi impuissant pour le solo qu'il est odieux dans l'accompagnement? Le son du cornet à pistons vous imprègne les

nerfs d'une forte dose d'acide ; dans les notes basses il a quelque chose de rouillé et qui ressemble beaucoup aux grincements d'une porte dont les gonds ont besoin d'être humectés. Dans les notes élevées, le cornet à pistons produit un son maigre, blafard et retentissant tout à la fois, qui dérange l'économie du sens auditif et qui vous laisse dans l'oreille un bourdonnement continuel capable de produire une congestion cérébrale, si vous ne vous hâtez d'aller respirer le grand air. En un mot, pour toute oreille délicate, le cornet à pistons est une invention contre nature. Nous ne dirons rien du mélophone, de l'accordéon, de l'aérophone, etc., etc., et de tant d'autres merveilleuses trouvailles. Ces instruments sont à la grande famille des cuivres perfectionnés par Ad. Sax et des instruments à cordes ce que les habitants du Valais sont à la grande famille européenne : ce sont les crétins de l'orchestre.

Si des prétendus progrès matériels nous venons à l'examen des progrès intellectuels, nous serons obligés de constater les mêmes effets et de remonter par conséquent à la même cause, la décadence. Les exagérateurs de Beethoven ont transporté l'art dans une atmosphère pleine de nuages où tout se cache et s'agite en général dans une profonde obscurité, tandis que les continuateurs de Rossini, ceux qui ont voulu suivre sa

manière, son école plutôt, ont abaissé la musique au niveau des organisations les plus vulgaires et transporté l'art au milieu du ruisseau.

Ce dont nous sommes menacés aujourd'hui, c'est de voir surgir des hommes de génie par douzaines. L'un comptera toutes les parties d'orchestre dans les symphonies de Beethoven, et il s'écriera : « Le progrès! le progrès! Beethoven n'a employé que quinze dessins différents, je vais faire faire un grand progrès à l'art musical ; je vais écrire à trente parties. » (Personne n'a le droit de l'en empêcher.) Un second génie survient, passionné pour les chemins de fer et les instruments de cuivre; encore un progrès. Cet homme-ci demandera deux orchestres complets pour exécuter sa musique (cela peut se trouver). Le troisième génie regardera ces deux orchestres du haut de sa grandeur, autre progrès. Nous aurons désormais des opéras avec cinq orchestres ainsi distribués : un orchestre ordinaire au milieu et tout autour quatre orchestres d'instruments de cuivre. (Il n'y a pas d'impossibilité.)

Mais c'est peu. De cinq, nous irons à dix (la chose est faisable); et, à force de progrès, nous en viendrons à établir autant d'orchestres qu'il y aura d'instruments. Oh! alors, le Champ de Mars sera notre salle de spectacle. On y jouera des opéras et des symphonies huma-

nitaires, exécutés par vingt mille musiciens. Des instruments de cuivre, nous passerons aux instruments de bronze. Un régiment d'artilleurs sera mis en réquisition avec ses pièces de campagne et de siége pour soutenir les contre-basses.

Les compositions ne seront plus de simples opérettes en trois ou cinq actes; au lieu de la symphonie héroïque, de la symphonie pastorale, de *Guillaume Tell* et d'*il Barbiere*, on exécutera *les Victoires et Conquêtes* de M. le colonel Beauvais et de M. François Tissot, de l'Académie Française, la révolution de France et d'Angleterre, la vie et la mort de Tamerlan, la découverte du nouveau monde par Christophe Colomb, voyage musical en quarante journées; en guise de *Requiem*, on exécutera la fin du monde et le jugement dernier. Toutes les ressources de la pyrotechnie seront employées.

Quand tous ces progrès seront accomplis, il n'y aura encore rien de fait. On aura marqué un point dans l'espace; car le progrès est un infini de premier ordre.

Croyez-vous par hasard que tout ceci n'est qu'une raillerie et que nous avons voulu tracer à plaisir des tableaux grotesques? Détrompez-vous; nous parlons sérieusement. Nous déduisons les conséquences des prémisses posées par des hommes qui se prosternent tous

les jours devant leur propre génie et qui finiront par trouver des imitateurs. Si l'art musical progresse depuis Beethoven et Rossini, il faut admettre les concerts du Champ de Mars et la musique humanitaire dont nous avons bien modestement esquissé quelques traits.

Ce principe de progrès indéfini marche escorté d'un autre principe de même force. C'est celui qui a fondé la musique pittoresque. On veut maintenant tout décrire, tout analyser au moyen des sons. Oubliant que la langue musicale commence là où toutes les autres langues finissent, que son vocabulaire se compose d'idées et non point de mots, on veut faire dire à la musique en quelques milliers de mesures, ce que M. Victor Hugo dit en quelques milliers de vers : *Voilà le ciel et la t rre, voilà des nuages bleus, roses, noirs ; voilà des vaisseaux qui filent douze nœuds à l'heure; voilà des arbres, des prairies, des ruisseaux, des hirondelles, des rhinocéros et des hippopotames !* Voilà le déplorable sort qu'on fait à la musique, et l'on se pose en admirateurs de Gluck, de Mozart, de Weber, de Beethoven et de Rossini!

Mais cette extravagance n'a pas même le mérite de la nouveauté. La musique pittoresque est une vieillerie. Nous connaissons de longue date un grand morceau descriptif où le compositeur a écrit sous une petite gamme chromatique : *Ici l'on entend le bruit des*

peupliers agités par le vent. Il y a mieux. Nous sommes sûrs que tous nos lecteurs et lectrices ont joué au moins une fois *la Grande Bataille de Marengo,* transportée sur le piano par M. Viguerie. Ici nous trouvons, par exemple : *Les troupes françaises, mises en déroute, s'enfuient jusqu'au village de Saint-Julien.* — Triolets sur l'accord parfait *ut, mi, sol.* — Autre exemple : *Le premier consul arrête ce mouvement rétrograde. — Sol, si, ré, fa,* accord de septième dominante répété trois fois. — *Les soldats, impatients de venger le général Desaix, se précipitent sur l'ennemi, la baïonnette au fusil. — Si, ré, fa, la* bémol, septième diminuée, arpégée sur toute l'étendue du clavier. Enfin, et nous regardons ceci comme le *nec plus ultra* de la musique pittoresque, il a été publié en 1830 une fantaisie militaire sur la prise d'Alger, écrite pour piano, et dans laquelle le compositeur a exprimé, en passant d'*ut* majeur à *sol* majeur, le thème suivant : *La France, heureuse et prospère, goûte tous les plaisirs de la paix et jouit de la plus belle fertilité.* — Nos citations sont textuelles.

Voilà la musique pittoresque ; et on peut dire qu'elle est depuis longtemps à son apogée. Les auteurs de *la Bataille de Marengo* et de *la Prise d'Alger,* comme les chevaux d'Homère, ont franchi en trois pas toute la distance qui les séparait des limites du monde musical.

Les hommes à progrès indéfinis et les musiciens pittoresques sont-ils bien sûrs de comprendre et d'admirer Beethoven ? Nous ne savons ; car il nous semble qu'en présence de ces effets qu'on demande à la musique, tels que les descriptions du mont Caucase et la construction de la tour de Babel, l'exécution des symphonies de Beethoven doit être quelque chose de bien mesquin.

Beethoven se contente, pour tout livret, de ce simple mot : *Symphonie héroïque ;* et puis, il fait passer dans l'âme de ses auditeurs les impressions que peut produire la mort d'un héros. La première partie de cette œuvre est pleine d'une douleur si poétique, que vous voyez passer sous vos yeux tous les personnages de ce drame immense ; et vous les voyez, non point parce qu'il vous crie à chaque mesure : ici *on pleure*, ici *on s'arrache les cheveux ;* mais parce qu'il éveille au fond de votre âme toutes les sensations qui viendraient vous assaillir si vous étiez réellement témoin d'une grande douleur publique.

Il vous laisse à vous-même le soin de faire son drame et d'en esquisser les plus menus détails. Telle est la marche du génie. Il n'est pas fait pour tout traduire, pour tout expliquer ; il ne s'adresse pas à toutes les intelligences, parce que toutes les intelligences ne sont pas faites pour tout comprendre.

Le grand symphoniste a manqué une fois à ce profond respect qu'il professait pour son art, et nous ne commettrons pas l'injustice d'approuver dans Beethoven ce que nous reprocherions aux barbouilleurs de papier. Il est évident pour nous que la *Symphonie pastorale* a une tendance au pittoresque. Elle renferme quelques traits de mauvais goût qui vont jusqu'au ridicule, s'il était permis de se servir d'une telle expression en parlant d'un aussi beau génie. Nous n'aimons pas qu'on intitule un morceau : *Promenade sur l'eau*. Nous acceptons pour programme musical ces mots : *Symphonie héroïque*, *marche funèbre;* ce sont là des idées vagues, infinies et précises tout à la fois, et par conséquent musicales. Mais comment l'orchestre nous décrira-t-il une promenade sur l'eau? Imitera-t-on le balancement des vagues avec des tierces coupées deux à deux, ou avec des triolets, ou avec des gammes ascendantes et descendantes? Est-ce avec des accords frappés à contre-temps qu'on imitera le bruit des rames? Cela serait misérable.

Voulez-vous que l'auditoire songe à s'embarquer sur une nacelle pour traverser le lac de M. de Lamartine? Vous n'avez pas besoin de lui tracer un programme de sa promenade sur l'eau. Tenez-vous-en à votre idée première et caractéristique : *Symphonie pastorale*, c'est-

à-dire impressions que l'on peut éprouver à l'aspect de la campagne. Vous vous appelez Beethoven; écrivez votre pastorale avec cette verve si pleine d'originalité et de mélancolie dont vous avez empreint tant de chefs-d'œuvre, et soyez sûr que votre auditoire se transportera aisément au milieu d'une belle prairie, et qu'il saura bien placer un lac dans son paysage. Vous n'écrivez pas pour ceux qui regardent la flûte comme un écho du rossignol, et qui ne commencent à trembler que lorsqu'ils entendent un *tremolando;* car, en vérité, ces gens-là ne comprennent rien à la musique.

Nous n'avons pas tout dit sur l'*andante* de la *Symphonie pastorale*. Qu'on nous permette encore quelques observations. Elles serviront de complément aux pages que nous avons déjà consacrées à la musique imitative. La mélodie principale en est belle et touchante. Mais, voyez les conséquences d'une première faute contre le goût! Le musicien, s'étant imposé la loi de décrire les effets matériels, ne s'est pas borné à reproduire les ondulations paisibles du lac, le mouvement régulier de sa nacelle; il a voulu imiter le chant des oiseaux; il a fait chanter la caille et le coucou! Triste parodie en vérité, et qu'on ne saurait expliquer que par ce funeste penchant au scepticisme qui atteint les intelligences les plus élevées et les plus fermes dans leurs

convictions. Il faut croire qu'après les fortes secousses de l'inspiration, le génie tombe dans une sorte de fatigue, dans un épais engourdissement. Un grand artiste en vient alors à douter de lui-même et de son art. Ce doute enfante le mépris. Il joue avec sa divinité. De sublime qu'elle lui paraissait, il veut la rendre ridicule et odieuse! Ainsi Rousseau, après avoir répandu toutes les grâces de son génie sur ses deux charmants modèles, Émile et Sophie, se complaît à démolir son œuvre; il la maudit, il la brise, il la foule aux pieds. Ainsi, Beethoven, après avoir si noblement exprimé la douleur de tout un peuple, prostituera sa plume à l'imitation des oiseaux de basse-cour.

Voilà bien des considérations, dira-t-on, sur quelques mesures de Beethoven. Ces considérations ne sont point inutiles. Cette symphonie, où brillent d'ailleurs des beautés si neuves, si originales, n'en a pas moins été le premier pas d'un homme de génie dans le domaine du pittoresque, et il n'en est pas des fautes du génie comme des fautes du vulgaire; elles deviennent des types ineffaçables, et elles ouvrent un chemin facile au troupeau des imitateurs. Sans *la Promenade sur l'eau*, sans la *caille* et le *coucou*, de Beethoven, nous n'aurions peut-être pas eu à subir tant d'inventions bizarres et grotesques qui ont surgi durant la seconde période de ce demi-siècle.

Quelles conséquences faut-il tirer de tout ceci? que la musique pittoresque n'est pas de la musique de progrès; que depuis les grands ouvrages de Rossini et de Beethoven, on n'a fait en général qu'exagérer les effets trouvés par ces maîtres; que, sous prétexte de progrès, on s'est jeté dans toutes sortes d'excentricités; que, sous prétexte de science, on a tout compliqué; qu'on a ajouté des instruments à l'orchestre sans utilité pour l'art; que les Symphonies de Beethoven, *Mosè* et *Guillaume Tell*, sont toujours les colonnes d'Hercule contre lesquelles sont venus se heurter vainement les musiciens.

Revenons aux ouvrages de Rossini.

CHAPITRE DOUZIÈME

Bianca e Faliero à Milan. — *Maometto secondo* à Naples. — *Matilde di Shabran* à Rome. — Rossini épouse la Colbrand.

Le public de Milan attendait avec impatience la nouvelle partition que Rossini s'était engagé à livrer à l'impresario de *la Scala*. Il lui suffit de quelques jours pour l'écrire. *La Donna del Lago* avait été représentée à Naples le 4 octobre 1819, et le 26 décembre, c'est-à-dire deux mois et demi après, avait lieu à Milan la première représentation de *Bianca e Faliero*. Ce fut une soirée des plus orageuses. Le grand nom de Rossini avait rendu les Milanais exigeants. Ils commençaient à s'apercevoir que l'auteur du *Barbier* traitait le public avec trop de sans façon. Il se contentait de composer deux ou trois beaux morceaux dans un ouvrage; le reste

était le plus souvent une sorte de *pasticcio* ou un simple arrangement de morceaux pris dans des opéras joués et tombés depuis longtemps. *Bianca e Faliero* fut sifflé avec une rare unanimité. Deux ou trois fragments survécurent seuls au naufrage, entre autres un quartetto qui peut figurer à côté des plus originales conceptions du maître.

Il faut le dire aussi, les impresarii étaient très-coupables. Ils voulaient que Rossini écrivît sans relâche, qu'il fût prêt à jour et heure fixes; ils ne lui donnaient pas le temps de se recueillir, de coordonner ses idées, de manière à former un tout harmonieux et complet par l'unité de style et par l'unité de pensée. Ils semblaient jouer avec la fécondité de l'intarissable compositeur; ils voulaient de la musique, ils en voulaient toujours, et Rossini, avec une insouciance blâmable, se prêtait à cette funeste insatiabilité. Il savait qu'un échec ne pouvait ternir sa gloire; souvent d'ailleurs il était pressé par le besoin. Il vivait joyeusement, au jour le jour, ne s'inquiétant pas des soucis du lendemain et dépensant ce qu'il gagnait avec une légèreté d'enfant. A peine avait-il touché le prix d'un ouvrage, qu'il soldait ses comptes, et se trouvait heureux s'il lui restait de quoi payer les frais de voyage pour aller recommencer dans une autre ville.

En sortant de Milan il s'en retourna à Naples pour y mettre en scène *Maometto secondo*, que nous retrouverons plus tard à Paris, transporté sur le théâtre de l'Académie royale de musique, sous ce titre : *le Siége de Corinthe*. Cette musique pompeuse, dans laquelle Rossini s'était orientalisé, ne fut pas entièrement du goût du public napolitain. Singulier public, qui n'avait aucun égard pour cette réputation et se faisait un malin plaisir de troubler la brillante carrière du maître par une opposition turbulente et systématique. Ingrat, qui méconnaissait trop souvent les créations de ce rare génie auquel il fallait un bien grand courage pour ne pas se sentir affaissé sous le poids de l'injustice.

Certes, en parcourant l'histoire des arts, on trouvera mille erreurs de la foule, mille beaux ouvrages méconnus; mais qu'on ne s'y trompe pas : il faut distinguer l'œuvre de l'ouvrier, et il n'est pas d'homme de génie qui ait été complétement méconnu, tel novateur qu'on se le représente. Petit ou grand, quel est l'homme qui n'ait point eu à lutter? Quel est le poëte, l'artiste, l'écrivain, le compositeur, qui ne soit ballotté nuit et jour sur cet effroyable océan de la vie littéraire et musicale? Mais l'heure solennelle arrive toujours pour les créateurs prédestinés!

Corneille ressuscitant la tragédie, fut de son temps le

grand Corneille, malgré ses adversaires; il a été populaire dans toute la force du mot. Racine a vu tomber ses plus beaux ouvrages; il y a eu des cabales stupides contre *Phèdre* et *Athalie;* mais Racine, malgré ces échecs, a été regardé comme un des plus grands poëtes de tous les temps, et cela, il l'a entendu dire par tous ses contemporains.

Si nous parlons de l'art musical, Lulli novateur est populaire; Rameau novateur est populaire; Grétry novateur est populaire; Gluck novateur est populaire; Spontini novateur est populaire; Rossini novateur est populaire; Meyerbeer novateur est populaire; Verdi novateur est populaire. Que voulez-vous de plus? Sont-ce là des exemples qui doivent effrayer un artiste?

Aussi Rossini ne s'effrayait pas des erreurs de la foule, et il n'était pas plus contrarié par une chute qu'enivré par un triomphe. C'est ce stoïcisme de caractère, ou plutôt cette sorte d'indifférence pour toute chose, pour ses œuvres surtout, qui a fait sa force.

Après *Maometto secondo*, il alla mettre en scène à Rome *Matilde di Shabran*, qui fut représentée dans le carnaval de 1821 au théâtre *Apollo*, et chanté par des artistes d'un ordre secondaire : Mmes Catterina Liparini, Anetta Parlamagni, MM. Giuseppe Fusconi, Giuseppe Fioravanti, Carlo Moncada, Antonio Ambrosi

et Antonio Parlamagni. On applaudit cet opéra du genre *semi-seria;* en général cependant la pensée y manque de profondeur; le style de *Matilde di Shabran* ne diffère pas assez de ce que Rossini avait écrit jusqu'alors. Il y a deci et delà de brillants morceaux, de charmantes cantilènes; mais cela ne suffit pas pour constituer une œuvre complète, destinée à vivre d'une vie durable au milieu des nombreuses productions du maître.

A ce moment, Rossini sentit qu'il était temps, pour parler prosaïquement, de mettre de l'ordre dans ses affaires. Cette existence nomade qu'il menait depuis douze années environ, commençait à fatiguer son esprit. Il avait eu toutes les jouissances qu'un homme puisse envier. Il s'était assis à tous les banquets de la vie; il avait pour ainsi dire épuisé toutes les voluptés. Il s'était fait un jeu de l'inconstance et ne s'était pas plus laissé enchaîner par l'amour que fasciner par la gloire. Sa jeunesse, il l'avait passée dans un tourbillon de félicités incessantes; il avait usé et abusé de tout et comptait autant d'aventures amoureuses que ses opéras renfermaient de duos et de cavatines.

Qui donc aurait pu penser que ce cerveau où s'étaient promenés tous les caprices, serait tout à coup saisi par la réflexion? Qui aurait pu penser qu'une femme aurait assez de pouvoir pour fixer ce cœur volage, pour

apprivoiser cet aigle au vol insaisissable, dont le regard enflammé s'étendait depuis le sommet des Alpes jusqu'au sommet des Apennins?

Un matin, en se réveillant, les Napolitains poussèrent une exclamation de surprise : Rossini épousait Mlle Colbrand!

Dans l'hiver de 1822, *Zelmira* fut représentée à *San Carlo* de Naples avec Mmes Colbrand-Rossini, Cecconi, MM. Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti, pour interprètes. C'était Tottola qui avait écrit le poëme. Cette fois l'opposition fut désarmée; la critique fit silence, il n'y eut qu'un cri d'admiration pour saluer la partition de *Zelmira*. Dans cet opéra, Rossini faisait un nouveau pas vers la vérité dramatique. Ses chants avaient une ampleur sérieusement en situation; son orchestre corsé, travaillé avec un soin presque méthodique, témoignait de sa nouvelle tendance vers les formes instrumentales de l'école allemande. Ce succès fut le plus grand et le plus complet peut-être qu'il eût jusqu'alors obtenu à Naples. En épousant Mlle Colbrand, il voulut faire aux Napolitains un cadeau de noce et il tira de son cerveau cette royale partition. Le public était dans des transports de joie indicibles; il alla jusqu'à mettre cette dernière création au-dessus de toutes les autres. Mais l'esprit caustique des Napolitains ne se laissa pas entièrement

désarmer. — Rossini aime les contrastes, disait-on dans les salons, il a eu tout à la fois une chute et un succès; il a épousé Mlle Colbrand et il a fait *Zelmira*.

N'importe, de ce mariage il ne fut bientôt plus question. Une fois le contrat signé à Bologne, on oublia les relations intimes qui avaient existé entre le maître et la reine de ses opéras avant l'union légale. Barbaja lui-même, qui avait été supplanté dans ses amours, en prit son parti et resta leur ami respectueux.

Les deux époux partirent pour Vienne et trouvèrent dans cette ville de sincères sympathies. L'arrivée de Rossini fut un événement. Chaque fois qu'il se montrait en public, la foule se levait et applaudissait. A la cour il fut reçu avec tous les honneurs dus à son génie. Au théâtre on joua durant son séjour ses principaux opéras, *Otello*, *Cenerentola*, *la Gazza ladra*, *la Donna del Lago* et *Zelmira* qui, à Vienne comme à Naples, fut accueillie par des bravos unanimes et frénétiques. Les salons se disputaient l'honneur de recevoir M. et Mme Rossini. Les fêtes et les triomphes ne leur laissaient pas un instant de repos. Un soir, après un repas de Lucullus à l'Ambassade napolitaine où se trouvait réunie l'élite de l'aristocratie viennoise, on pria Rossini de se mettre au piano. Il ne put refuser. On le sait, il avait une voix d'une incomparable séduction, et si pour les

gens de goût il pouvait exister un plaisir plus grand que celui d'entendre ses opéras, c'était d'entendre le maître lui-même. Il avait une volubilité d'expression qu'aucun chanteur n'a pu égaler. L'air de Figaro débité par Rossini était une chose idéale. Ce soir-là il fut d'une bouffonnerie, d'un esprit, qui émerveillèrent toute cette société. Quand on lui demanda l'air de Figaro, au lieu de le chanter en italien, il le chanta en allemand, et il fit de même pour tous les autres morceaux. Il était une heure du matin quand il sortit de l'hôtel de l'Ambassade; on l'attendait devant sa porte. Lorsqu'il arriva chez lui, il trouva plus de trois cents personnes réunies sous son balcon; c'étaient l'orchestre et les chanteurs du théâtre qui, après *Zelmira*, le succès de la veille, venaient lui donner une sérénade. L'orchestre exécuta l'ouverture de *la Gazza ladra* et celle du *Barbier*. Les chœurs chantèrent la prière de *Mosè* et d'autres fragments de ses opéras.

Evviva Rossini, viva Rossini, criait-on avec frénésie. Le compositeur fait mettre deux flambeaux sur son balcon, s'avance, et, après avoir remercié les artistes, il leur dit : « Mes amis, il manquait un solo à votre sérénade, permettez-moi de vous chanter quelque chose. » Et le voilà, de sa voix chaleureuse, attaquant la scène descriptive du *Barbier*. Ce furent des acclamations sans

fin. On cria *bis;* Rossini recommença avec la même verve. Après les dernières notes, il prit un flambeau de chaque main et s'écria : « Maintenant, mes amis, *andiamo a letto* (allons nous coucher). »

La popularité de Rossini à Vienne était immense, malgré les attaques violentes et continuelles de la presse allemande, qui lui opposait toujours Haydn et Mozart, accusant les Viennois d'ingratitude et reprochant à Rossini d'avoir corrompu le goût musical. La presse de Vienne, sous prétexte de nationalité, a été presque constamment hostile à la musique italienne, et pourtant, chose digne de remarque, c'est Vienne qui, la première de toutes les capitales après l'Italie, a sanctionné les réputations ultramontaines : ainsi de Rossini, de Bellini, de Donizetti, et maintenant de Verdi.

CHAPITRE TREIZIÈME

Il Vero Omaggio, cantate de Rossini pour le congrès de Vérone. — La *Semiramide* à Venise et à Paris. — Polémique entre Mme Mainvielle-Fodor et Mme Pasta.

I

De Vienne, où son séjour fut de très-courte durée, Rossini se rendit à Vérone. Là se débattaient en ce moment les plus graves questions de la politique. Les ambassadeurs des grandes puissances européennes tenaient leurs assises dans cette ville. M. de Châteaubriand, ministre de France, apprenant que Rossini était à Vérone, lui alla faire visite. Chaque ambassadeur fêta à sa manière le célèbre compositeur. Pour reconnaître ces hommages qui lui étaient rendus si spontanément, et avec une si noble effusion, l'auteur de *Mosè* écrivit

une cantate en l'honneur des princes de la diplomatie. Cette pièce, qu'il appela *il Vero Omaggio*, fut chantée une fois seulement, et eut pour interprètes MM. Velutti, Crivelli, Galli, Campitelli et la Tosi. Elle n'a jamais été imprimée. Les biographes qui ont dit qu'il avait aussi composé pour le congrès de Vérone une autre cantate, sous ce titre : *la Sacra Alleanza*, ont commis une erreur : *il Vero Omaggio* et *la Sacra Alleanza*, sous deux titres différents, sont un même morceau.

I

Venise l'attendait. C'était dans le carnaval de 1823. Après de vives sollicitations, il avait consenti à écrire pour le théâtre de *la Fenice* sa dernière partition italienne, et quelle partition!... La *Semiramide.* On ne comprit point le premier soir la portée de cette œuvre majestueuse. Elle était trop complétement musicale, et tous les morceaux, conçus dans un moule trop profond, produisirent sur le public vénitien l'effet d'une infusion de pavot versée sur sa tête. Sacrilége!... A Naples *Semiramide* fut portée aux nues; à Vienne elle eut le

même succès ; à Paris elle fut froidement accueillie, et finalement, après les hésitations des uns et l'enthousiasme des autres, cette vaste partition, d'une si dramatique puissance, est restée au théâtre comme un des plus beaux trophées de Rossini.

A Venise elle fut chantée la première fois par Mmes Colbrand-Rossini, Mariani, MM. Galli, Mariani et Sinclai.

Mme Mainvielle-Fodor, qui avait obtenu dans le rôle de Semiramide à Vienne un légitime succès, en signant son engagement avec le Théâtre Italien de Paris, mit pour condition qu'elle jouerait ce même rôle sur la scène des Bouffes. Mme Pasta, de son côté, ne voulant pas céder à sa rivale l'un des plus brillants fleurons de sa couronne, lorsqu'on annonça que l'ouvrage allait être représenté, réclama auprès de la direction. Une polémique s'engagea entre les deux artistes. La presse publia leurs épîtres. Il n'est pas sans intérêt de consigner ici les lettres qui furent échangées. Mme Pasta commença par faire publier la lettre suivante :

« Des bruits divers recueillis par quelques journaux pourraient faire croire que je n'ai aucun droit à remplir le rôle de Semiramide à la première représentation de l'opéra de ce nom, qui m'a été accordée pour mon

bénéfice de l'année 1824. Je crois devoir mettre sous les yeux du public, dont les suffrages m'ont toujours été si précieux, l'article supplémentaire qui a été ajouté dans mon engagement le 2 mai dernier, par M. Du Plantys, administrateur du Théâtre Royal Italien. Cet article, écrit en entier de sa main, est ainsi conçu :

« Il est bien entendu que les mots : *primo musico*, » que Mme Pasta a consenti à insérer dans l'article 1er » de cet engagement, ne l'obligeraient point à jouer le » rôle d'Arsace dans *Semiramide*, opéra qui est réservé » pour son bénéfice. — Paris, le 2 mai 1824 ; *Signé :* » R. Du Plantys. »

» S'il s'élevait encore quelques objections sur un droit aussi clairement constaté, je me verrais dans la nécessité de publier une lettre qui m'a été écrite le 22 novembre 1824. Ce titre, par l'autorité dont il émane, par la date qu'il porte et par la précision de ses termes, ne laisserait certainement lieu à aucune ambiguïté.

» Judith Pasta. »

Paris, 18 septembre 1825.

Mme Mainvielle-Fodor répondit en ces termes :

« Je lis dans un journal de ce matin une lettre signée par Mme Pasta. Elle y cite un article de son engage-

ment, où il est dit qu'elle ne sera pas obligée de jouer le rôle d'Arsace dans *Semiramide*, opéra qui est réservé pour son bénéfice.

» Cette lettre m'impose l'obligation très-pénible pour moi de donner connaissance au public des faits suivants :

» Lorsqu'il y a près d'un an l'administration voulut bien me témoigner le désir de me rattacher au Théâtre Royal Italien, j'autorisai mon fondé de pouvoirs à faire des concessions quant à mes intérêts ; mais j'insistai fortement sur une clause qui me garantirait le choix des rôles.

» C'est en conséquence de ce vœu que l'article suivant fut inséré dans mon contrat d'engagement, signé à Paris le 20 février, par M. le vicomte de Larochefoucault, d'une part, et de l'autre par mon fondé de pouvoirs :

« Art. 9. Les deux ouvrages dans lesquels Mme Mainvielle-Fodor fera ses débuts, seront choisis par elle.
» A cet effet, elle fera connaître à la direction, avant
» le 1er juillet prochain, les deux ouvrages qu'elle aura
» choisis, ou qui puissent être prêts à être mis en scène
» lors de son arrivée à Paris. »

» D'après la faculté de choisir mes rôles, qui m'est attribuée par cet article, j'eus l'honneur d'annoncer à

M. le vicomte de Larochefoucault que je faisais choix de ceux de Semiramide et d'Elisabetta.

» Ce choix fut agréé par M. le vicomte de Larochefoucault, qui, dans la lettre qu'il me fit l'honneur de m'écrire, me dit en propres termes :

« Comme de raison, rien ne peut empêcher Mme Mainvielle-Fodor de débuter dans un opéra qu'elle a choisi. »

» Voilà, monsieur, tout ce qu'il importe au public de savoir. Mme Pasta est parfaitement maîtresse de jouer ou de ne pas jouer le rôle d'Arsace, et si elle tient à ce que *Semiramide* soit donnée pour son bénéfice, je m'estimerai heureuse de pouvoir y concourir.

» J'ai l'honneur d'être, etc., etc.,

» MAINVIELLE-FODOR. »

Paris, 29 septembre 1825.

» *P. S.* Permettez-moi d'ajouter que si Mme Pasta désire après mon début chanter le rôle de Semiramide, je mettrai le plus grand empressement à le lui céder. »

L'administration du Théâtre Royal Italien devait, d'après ces deux lettres, des explications au public. Voici sa réponse :

Paris, 29 septembre 1825.

« Les détails intérieurs d'administration devraient

être ignorés du public ; mais puisque Mme Pasta m'oblige à les faire connaître, je vais répondre à sa lettre insérée dans les journaux.

» L'article ajouté sur l'engagement de Mme Pasta a été inexactement copié. Il n'est pas dit que l'opéra de *la Semiramide a été réservé*, mais il est dit qu'il a été promis ; c'est ce que porte l'acte signé par Mme Pasta, et déposé aux archives de l'administration.

» Ensuite rien ne dit dans cet article que Mme Pasta ait droit à la première *représentation de cet ouvrage.* Au contraire, ce qui prouverait qu'il y a eu contestation au sujet de cet opéra, c'est que Mme Pasta a fait mettre dans son traité du 2 mai 1825 qu'elle ne jouerait pas le rôle d'Arsace dans la même pièce ; il est donc évident qu'elle s'attendait à ce que le rôle de Semiramide serait rempli par une autre actrice.

» Mme Pasta ne dit pas que bien après le 12 novembre 1824, époque qu'elle cite pour rappeler une lettre émanée de l'autorité, il y a eu de la part de cette même autorité, des procédés tels, que cette actrice ne devrait pas les oublier en ce moment. En mai 1825, lorsque le Théâtre Italien avait le plus grand besoin des talents de Mme Pasta, lorsque les approches du sacre la rendaient indispensable pour les répétitions de la pièce du *Voyage à Reims*, cette autorité lui accorda, sans qu'elle y eût

aucun droit *constaté, stipulé*, un congé d'*un mois*, qui valut en Angleterre soixante mille francs à cette actrice.

» Que peut craindre, en définitive, Mme Pasta? Que son bénéfice soit moins fructueux? il est garanti à quinze mille francs; que la première représentation de *Semiramide* ne lui nuise? mais elle sait bien, si elle joue ce rôle la seconde fois, que la curiosité sera doublée par l'attrait de la comparaison. Elle n'a donc rien à craindre, ni sous le rapport de l'intérêt, ni sous celui de l'amour-propre.

» L'estime particulière que l'administration a toujours eue pour les talents et la personne de Mme Pasta, doit faire penser que cette explication suffira. Elle voudra bien se rappeler qu'on a employé tous les moyens de l'attacher à cette capitale, où elle a commencé à acquérir sa réputation. Cette actrice, justement chérie, doit être bien pénétrée de l'idée que l'autorité ne fera que ce qu'elle a toujours fait pour récompenser le mérite et pour assurer les plaisirs du public.

» *L'administrateur de l'Académie Royale de Musique et du Théâtre Royal Italien.*

R. Du Plantys. »

En fin de compte, les raisons et le droit de Mme Mainvielle-Fodor prévalurent. Le 9 décembre 1825, elle créa le rôle de Semiramide sur le Théâtre Italien de Paris, mais elle ne le chanta qu'une fois par suite d'une maladie qui vint affecter à tout jamais son larynx. La partition fut sévèrement jugée à cette première représentation. En nous reportant aux journaux de cette époque, nous lisons dans le compte rendu de l'un des critiques les plus éminents d'alors qui rédigeait la partie musicale dans le journal des *Débats* : « Les auditeurs étaient fatigués d'entendre pendant quatre heures de bonnes choses qu'ils savaient par cœur et d'autres que l'on aurait bien fait de supprimer. L'ennui planait de toutes parts; plusieurs ont cherché leur salut dans la fuite, les plus intrépides ont été victimes de leur zèle et de leur curiosité.

» *Fiasco orribile, fiasco, fiascetto,* tel était le refrain des Italiens fidèles qui abondaient à cette représentation; les Français ne disaient rien, mais on pouvait présumer qu'ils juraient tout bas qu'on ne les y prendrait plus. » Textuel!

III

N'anticipons pas sur les événements. Nous trouverons plus d'une erreur de ce genre dans les jugements du public français lorsque nous aurons quitté l'Italie pour arriver à la France. N'oublions pas que nous sommes encore à Venise.

La coupe du poëme fut sans contredit l'un des motifs les plus réels qui nuisirent au succès de *Semiramide*. Le premier acte est d'une longueur démesurée. Si solide et si avancée qu'on suppose l'intelligence du public, c'est trop de deux heures de secousses et d'émotions musicales sans un seul instant de répit, surtout quand la musique, comme celle de *Semiramide*, repose sur des effets dramatiques produits d'un bout à l'autre par des situations presque toutes identiques. C'est un beau texte sans doute que celui-là, et les musiciens ne se sont pas fait faute de s'en emparer. Roi fit un opéra sur cette donnée en 1728. Il y a eu trois *Semiramide* représentées sur le Théâtre Italien de Paris, et lorsque l'Académie Royale de Musique donna la *Semiramide* de Catel, elle avait dans ses cartons quatre ouvrages sur le même sujet. M. Meyerbeer a fait exé-

cuter en Italie une *Semiramide;* l'on pourrait citer plus de vingt compositeurs italiens, français ou allemands qui ont fait et refait la même pièce sous diverses formes.

C'est avec la *Sémiramis* de Voltaire que le poëte Rossi a bâti son libretto. Le plus grand défaut de cette œuvre fort peu littéraire, c'est d'être mal conçue dans ses divisions. Au lieu de deux actes, il fallait en faire quatre, et ôter au sujet sa monotonie par des contrastes plus accusés. Les décorations et les scènes changent d'aspect à chaque instant, il est vrai, mais ce sont toujours les mêmes caractères et les mêmes passions qui dominent. Semiramide, Assur, Arsace se suivent et se poursuivent avec des menaces et des terreurs incessantes; et pour égayer le tableau, le fantôme de Ninus, évoqué avec une sublime éloquence, à la vérité, par le musicien, se promène tristement dans le drame à travers des nuages de sang.

L'ouverture débute par un chant du cor simple et grand à la fois, qui plus tard reparaît accompagné en *pizzicato*. Ce chant forme une partie de l'introduction, et la seconde période, sorte de mouvement fiévreux et perpétuel, est d'une longueur démesurée. On y trouve cet effet de *crescendo* si souvent employé, et quelque entraînant qu'il soit, il ressemble trop à tous les *cres-*

cendo entendus et réentendus dans les précédents opéras de Rossini. Le parterre de Venise ne fixa que médiocrement son attention sur cette symphonie. En revanche, il battit des mains au chœur d'introduction, frais, original, et dont les trompettes, sur le théâtre, faisaient ressortir encore davantage la nouveauté. Le quartetto *di tanti regi e popoli*, dont le chant est posé magistralement et se reproduit si noblement par toutes les voix, fut compris et applaudi. On remarqua également le duo entre Assur et Arsace; mais on désapprouva le papillotage inutile dont il était trop parsemé. L'andante de la cavatine, gracieux, suave, séduisant par son contour mélodique, enleva tous les suffrages. L'allegro parut vulgaire et coulé dans le moule ordinaire. Toute la scène du trône et le finale, pleins de hardiesses mélodiques et harmoniques, où resplendissent des chants nombreux, qui expriment dans la plus magnifique langue des sentiments divers; l'orchestre, préparant par un sourd murmure l'apparition de l'ombre de Ninus; tout à coup ce silence écrasant qui se fait autour du fantôme illuminé; puis cet ouragan déchaîné de toutes les voix et de tous les instruments; ces cris d'effroi, ces cris de colère, ces cris de malédiction, toute cette page, en un mot, où la passion dramatique a des accents terribles, poignants, qui bouleversent à la

fois l'imagination et le cœur, page sublime, immortelle, étonna, — chose étrange, — plus qu'elle n'entraîna le public. Le quintette lui-même qui précède le finale, cet éclair qui porte la flamme de l'inspiration, fut à peine senti. On trouvait tout cela trop compliqué, trop long, trop noir, trop difficile à pénétrer. Il fallut que Naples et Vienne vinssent contrôler et réformer l'opinion de Venise pour faire tenir debout et à tout jamais le chef-d'œuvre sur son piédestal.

Le second acte ne fut guère plus heureux. Le grand duo par lequel il commence, éveilla pourtant l'enthousiasme. On pouvait croire que l'auditoire allait sortir de sa torpeur; ce ne fut qu'un élan. Au duo entre Arsace et sa mère, duo tendre et pathétique, on avait hasardé quelques applaudissements, lorsqu'on s'aperçut d'une ruse de Rossini. Le compositeur, avec une ingénieuse habileté, avait reproduit à trois reprises, dans le chant et dans l'orchestre, un motif populaire, une barcarolle de huit mesures, connue en France sous le titre du *Carnaval de Venise;* le mouvement seul en était changé. On se regarda, et chacun, du bout des lèvres, se mit à fredonner la barcarolle des lagunes. La prière et le trio final, dont aucun détail banal ne vient troubler le sentiment dramatique, morceaux d'une irréprochable pureté de style, furent à peine écoutés. On n'attendit

même pas la fin pour s'en aller. L'ennui s'était emparé de tout le monde. Le lendemain, il y eut des journaux qui dirent que Rossini avait été plus lourd et plus ennuyeux que deux Allemands.

Voilà pourtant les injustices que ce grand homme a eu à subir dans sa propre patrie. On les a regrèttées plus tard, il est vrai, quand il n'était plus là pour raviver de sa verve intarissable tous ces théâtres qui dépérissaient et qui ont longtemps porté le deuil de leurs déplorables erreurs. Son cœur fut profondément ulcéré ; il ne put se taire devant un tel échec ; l'amertume déborda, et il se promit de ne plus écrire une note pour l'Italie : il a tenu parole.

Devant lui apparaissait un monde nouveau à conquérir, c'était la France. Quelques mois après il arrivait à Paris, où l'avait précédé l'auréole de son génie.

CHAPITRE QUATORZIÈME

Arrivée de Rossini à Paris. — Son portrait. — Une soirée chez M. Panseron. — Départ de Rossini pour Londres. — Son séjour dans cette capitale. — Retour de Rossini à Paris. — *Il Viaggio a Reims*. — Opinion du *Globe* sur cette partition.

I

L'arrivée de Rossini à Paris mit en émoi tous les musiciens. Jusqu'alors les opéras exécutés au Théâtre Italien sous la direction de Paër, tels que *il Turco*, *la Gazza*, *Tancredi*, *Otello*, *Cenerentola*, *il Barbiere*, avaient trouvé une opposition formidable. On leur préférait les œuvres de Cimarosa, Majer, Paisiello, Generali, Paër. Aucun moyen, du reste, n'était négligé pour diminuer les chances de succès des opéras de Rossini. On retranchait des morceaux, on changeait des mou-

vements, on distribuait les rôles à contre-sens. En apprenant l'arrivée du célèbre compositeur, Paër et ses partisans furent frappés comme d'un coup de foudre.

Les jeunes musiciens français qui avaient suivi la révolution rossinienne dans ses phases diverses, s'empressèrent d'aller offrir leurs hommages au maître qui venait de descendre rue Rameau, dans une maison particulière, au mois de mai 1823. Les visiteurs se succédaient du matin au soir. S'il venait à sortir, il trouvait sur ses pas une foule curieuse, empressée, qui le suivait en le désignant du doigt. Il avait alors trente et un ans; il était dans tout l'éclat de la jeunesse. Sa physionomie était d'une noble et sympathique expression. Son œil vif, fin, pénétrant, vous tenait magnétiquement arrêté devant lui. Son sourire, bienveillant et caustique à la fois, reflétait tout son esprit. La ligne pure de son nez aquilin, son front vaste et proéminent, que sa tête prématurément dénudée laissait entièrement à découvert, l'ovale régulier de sa figure encadrée dans des favoris d'ébène, tout cela formait un type de mâle et séduisante beauté. Il avait une main merveilleusement modelée, et il la montrait avec une sorte de coquetterie à travers sa manchette blanche. Il était vêtu avec simplicité, et il avait sous ses habits, plus propres qu'élégants, l'allure d'un provincial nouvellement débarqué

dans la capitale. Il affectionnait l'habit bleu à boutons d'or et le gilet blanc. Pendant les répétitions d'*il Barbiere* à Rome, le directeur du théâtre *Valle* l'ayant prié de mettre en scène *l'Italiana in Algeri*, le maëstro reçut à titre de dédommagement une énorme montre attachée à une grosse chaîne au bout de laquelle étaient appendues des breloques grossièrement façonnées. Rossini conservait précieusement cette curieuse rocaille qu'il étalait avec une sorte d'affectation.

M. Panseron fut un de ses pilotes à Paris. Il l'avait connu à Rome et avait été un de ses plus intrépides claqueurs à la première représentation d'*il Barbiere*. Rossini, dans cette soirée mémorable, tenait, selon l'habitude italienne, le piano d'accompagnement. A la dernière période du célèbre finale, on chutait dans toute la salle. Rossini se leva et se mit à applaudir les acteurs en leur disant : « Ne les écoutez pas, ceci est très-beau. » Un homme seul faisait chorus avec Rossini : c'était Panseron. Dès ce moment s'était établie une intime liaison entre les deux musiciens.

M. Panseron voulut donner à Rossini une petite fête de famille. Il commençait alors sa carrière et occupait un modeste entresol dans la rue de Provence. Il adressa des invitations à quelques amis ; mais à peine eut-on appris dans le monde de la musique que Rossini devait

aller chez M. Panseron, qu'on sollicita de tous les côtés l'honneur d'y être admis. L'entresol ne suffisant plus, il fallut avoir recours à un locataire de l'étage supérieur, qui prêta son appartement de très-bonne grâce. La musique de Rossini fit, comme on le pense bien, tous les frais de cette soirée. Vers onze heures, la musique des gardes du corps, sous la conduite de M. Buhl, premier trompette de l'Opéra, vint donner une sérénade en l'honneur du héros de la fête. Puis, après un souper dont faisaient partie Hérold, Levasseur, Daussoigne, Chaulieu, Riffault, et quelques autres jeunes artistes, commença un nouveau concert. Rossini, l'imagination un peu échauffée, mit bas son habit, à l'exemple des autres conviés, s'assit à terre, et, dans cette posture peu académique, faisant un effort pour appuyer ses doigts sur le clavier du piano, il accompagna et chanta tout à la fois pendant deux heures les principaux morceaux de ses opéras. Levasseur lui servit de partner dans le duo d'Arsace. La partition de *Semiramide*, à ce moment, était encore inconnue à Paris. Après la partie sérieuse, vint la partie comique. On avait entendu l'air d'*il Barbiere* chanté par des artistes de grand talent ; mais interprété par Rossini comme il le fut ce soir-là, il avait une tout autre allure, un tout autre caractère. C'était un véritable feu d'artifice. On

fut ravi, émerveillé, enthousiasmé. Une fois lancé, le spirituel maëstro retrouva sa nature tout à fait italienne. Le voilà emporté sur les ailes de la bouffonnerie. Il imite toutes les voix, celle des hommes, celle des femmes et celles des animaux ; mais sa charge la plus originale fut la reproduction d'un air de *musico* de la chapelle Sixtine, avec des gestes et des expressions de physionomie d'un comique désopilant.

On parla dans tout Paris de ce concert improvisé.

II

Ce premier séjour de Rossini à Paris ne fut que d'un mois. Il partit pour l'Angleterre avec Mme Colbrand-Rossini. A cette époque, M. de Rothschild le patronnait de toute son influence. La société anglaise le savait, et ce fut dans la finance comme dans la noblesse à qui lui témoignerait le plus généreusement et le plus hautement son admiration. Georges IV le traita en ami ; il le recevait dans ses petits salons, et se plaisait à s'entretenir avec lui de toutes choses et à l'entendre répéter lui-même les inspirations musicales qu'il avait jetées par milliers dans le monde des théâtres et dans le

monde des salons. Les princes et les ambassadeurs le recherchaient pour ses causeries charmantes autant que pour son génie. C'est là que commença sa fortune ; car en quittant l'Italie, tout compte fait, il lui restait personnellement cinq francs de rente à dépenser par jour. En quelques mois il se fit un capital de deux cent cinquante mille francs, gagnés à diriger quelques concerts, à chanter dans les salons et à donner des conseils à des amateurs de musique. Avant son départ, une réunion de lords lui fit accepter, ce qui n'était point difficile, un cadeau de cinquante mille francs. Sa table était inondée d'albums, où chacun voulait avoir quelques lignes ou quelques notes de sa main, et sur ces paroles, *Mi lagnerà tacendo della sorte amara*, il écrivit soixante mélodies différentes. C'est un de ces tours de force qui n'étaient permis qu'à Rossini.

III

Après cinq mois de succès qui l'avaient plus fatigué que s'il eût composé une demi-douzaine d'opéras, le maître vint à Paris et alla se loger cette fois rue Taitbout, numéro 28.

Le gouvernement d'alors, disons-le à sa louange, lui offrit les positions les plus élevées. Il refusa tout : le Conservatoire, la Chapelle, le Théâtre Italien, ne voulant déplacer personne. Il désirait cependant un titre, et avec ce titre des émoluments; ce qui ne laissait pas que d'être embarrassant pour M. de La Rochefoucault, intendant des théâtres royaux. Mais on trouva un moyen de tout concilier en le nommant inspecteur de la musique de chant en France, avec vingt-cinq mille francs d'appointements. C'était une vraie sinécure.

Dès ce moment le Théâtre Italien de Paris, qui avait pour administrateur M. Du Plantys, entra dans une voie nouvelle. Les ouvrages de Rossini, tombés ou à peu près, furent repris un à un sous sa direction, avec Mmes Mainvielle-Fodor, Mombelli, Pasta, MM. Bordogni, Galli, Pellegrini, Donzelli, Rubini, qui venait d'arriver à Paris, etc., etc. Le public s'habitua vite et si bien aux formes nouvelles du compositeur ultramontain, que le répertoire se trouva rajeuni en très-peu de temps comme par enchantement.

IV

Rossini était devenu par son titre même le compositeur officiel de la cour. Nous sommes en 1825. On allait sacrer Charles X à Reims ; on lui demanda un opéra pour cette solennité, et il composa, sur des paroles de M. Balocchi, un acte sous ce titre : *il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del gilio d'oro*, qui fut chanté par Mmes Pasta, Mombelli, Schiassetti, Cinti, Amigo, et MM. Donzelli, Zucchelli, Levasseur, Bordogni, Pellegrini et Grazziani. C'était une pièce de circonstance, dans laquelle figurait un représentant de chaque nation, chantant son hymne national. Il y avait un petit ballet, où l'on remarqua surtout des variations en tierces pour deux clarinettes, exécutées par MM. Gambaro et Beer. Cet ouvrage fut transporté sur le Théâtre Italien, et disparut peu de jours après de l'affiche, sur la demande de Rossini, qui avait déjà l'idée de l'étendre pour en faire un opéra français, destiné à l'Académie Royale de Musique. Nous verrons en effet reparaître bientôt *le Voyage à Reims* sous le titre de *Comte Ory* à l'Opéra. La critique n'épargna pas cette œuvre, qui ne

fut pas accueillie très-chaleureusement par le public. « La musique du *Voyage à Reims*, disait le journal *le Globe*, est une répétition trop fidèle des phrases favorites, des effets d'orchestre, qui ont fait la fortune des premiers opéras de M. Rossini. Ce compositeur a toujours fait cinq ou six fois le même morceau ; ces répétitions lui plaisent sans doute, mais il paraît que le public de *Louvois* ne partage pas la même affection. La réputation de cet auteur est fondée sur des succès brillants et mérités : *Otello, Tancredi, la Gazza ladra, il Barbiere di Siviglia, Cenerentola, Mosè*, voilà ses titres de gloire. Le plus grand nombre des partitions qui leur ont succédé ne sont que des contre-épreuves de celles-ci. M. Rossini n'invente plus, il n'a jamais cherché à intéresser comme harmoniste, donc sa carrière est bien près de finir.

» Si la mine des mélodies est épuisée, si le travail harmonique offre toujours la même faiblesse, si des strophes antimusicales, des vers tortus et raboteux, mal coupés, mal sonnants, mal groupés, tels enfin que tous ceux de nos opéras français, lui sont offerts, au lieu des couplets élégants, sonores et symétriquement cadencés de M. Balocchi, devons-nous espérer que les opéras que M. Rossini nous promet seront supérieurs au *Viaggio?...* »

Voilà les belles prophéties qu'on faisait sur Rossini en 1825! Il n'avait plus de mélodies; il était mauvais harmoniste!... Ce qui ne l'a pas empêché d'écrire *Guillaume Tell* et le *Stabat*.

On trouve dans *le Voyage à Reims* les principaux morceaux que plus tard on a tant applaudis dans *le Comte Ory*. Ils sont entremêlés d'hymnes allemands, français, russes, anglais, de boléros espagnols, de strophes en l'honneur de Charles X. C'est un mélange de toutes choses, mal liées entre elles; Rossini le savait; aussi chercha-t-il à faire oublier cette partition, dont plusieurs fragments avaient cependant aux yeux des musiciens une réelle valeur. Un ensemble à quatorze voix, connu sous le nom de *quatordiecesimino*, qui correspond dans *le Comte Ory* à ces paroles : *Venez, amis, retirons-nous*, produisit un effet immense. On y admire une phrase qui n'a pas moins de vingt-six mesures sans point d'arrêt. C'est une leçon donnée par Rossini à ces compositeurs qui, soit par impuissance, soit par système, hachent la mélodie au point d'en faire une marqueterie sans suite et sans intérêt.

Nous retrouverons toutes les belles inspirations du *Voyage à Reims* dans *le Comte Ory*, et nous n'aurons garde de les oublier.

CHAPITRE QUINZIÈME

Ivanohé à l'Odéon. — *Le Siége de Corinthe* à l'Opéra.

I

Rossini avait promis d'écrire une partition entièrement neuve pour l'Opéra Français. Cet engagement, il l'avait pris envers M. de La Rochefoucault. L'Académie Royale de Musique, alors dans une grande détresse, avait sérieusement besoin de nouveautés. En attendant, on proposa au maëstro d'arranger un de ses opéras italiens à son choix. Rossini indiqua *il Maometto Secondo*, et s'engagea à introduire dans la pièce française des morceaux nouveaux et des airs de ballet. Les arrangements et les traductions envahirent dès lors tous les théâtres. Il vint à l'idée du directeur de l'Odéon

de réunir dans un libretto en trois actes les plus beaux chœurs, les plus belles cavatines du compositeur à la mode. Il emprunta à Walter Scott un de ses sujets les plus populaires, *Ivanohé;* M. Paccini fut chargé d'adapter la musique à ce pathos littéraire. Rossini était resté étranger, comme bien on doit le penser, à cette spéculation théâtrale. *Ivanohé* fut représenté à l'*Odéon* dans le mois de septembre 1826, et fut chanté par une troupe qui parodia plutôt qu'elle n'interpréta les belles pages dont on avait semé cette informe conception. Il y avait là un mélange incohérent d'airs, de duos, de trios, de finales, d'ensembles, de chœurs empruntés à *Semiramide*, à *Cenerentola*, à *la Gazza ladra*, à *Mosè*, à *Tancredi*, à *Zelmira*. Cette pièce était une espèce de lanterne magique à travers laquelle on voyait passer des fragments du maître assez adroitement cousus les uns aux autres par M. Paccini, mais dramatiquement dépourvus d'intérêt; ce qui fit dire à Rossini qu'on l'avait habillé en arlequin, et que l'Odéon avait devancé l'époque du carnaval. « Les auteurs des paroles gardèrent l'anonyme, — dit un journal du temps; — tout eût été pour le mieux, — ajoute-t-il, — si les chanteurs avaient imité un si bon exemple en gardant le silence. »

II

Pendant qu'on le travestissait à l'Odéon, Rossini travaillait à l'arrangement du *Maometto Secondo*, qui devait prendre à l'Opéra le titre de *Siége de Corinthe*. Il s'était réfugié à la campagne, et avait loué à Puteaux, en commun avec MM. Galli et Levasseur, une maison qui ne désemplissait pas de visiteurs. Ces messieurs avaient, chacun, leur femme, et rien n'était curieux comme ces trois ménages opposés de caractères, opposés d'habitudes et vivant de la même vie. Rossini recevait là tous ses amis; MM. Galli et Levasseur recevaient également les leurs; il y avait une table commune où tous les invités venaient s'asseoir comme à une table d'hôte; et, sans calculer la dépense qui était presque toujours plus forte pour l'un que pour l'autre, tout se réglait par égales portions. Il dut y avoir entre ces dames d'étranges discussions!

Le Siége de Corinthe fut bientôt terminé. Le poëme français n'était guère plus intéressant que le poëme italien. Il y avait très-peu de différence entre les deux intrigues. Le troisième acte seul était changé en en-

tier, et c'est là-dessus que portèrent principalement les additions du musicien. *Le Siége de Corinthe* est un ouvrage où domine la couleur orientale. Le style en est à la fois brillant et solide ; mais ici encore se retrouve fréquemment la formule rossinienne, et l'on n'y pressent pas *Guillaume Tell*. L'ouverture n'existait pas dans le *Maometto;* elle est taillée sur le patron de presque toutes les symphonies d'orchestre de Rossini, avec un chant pour introduction, un allegro dans le milieu, et le *crescendo* final. On fut entraîné, on applaudit, et, dès ce moment, ce ne fut pendant trois heures qu'une longue ovation. L'introduction est la même que celle du *Maometto*. Les modulations en sont pleines d'intérêt et presque toujours inattendues. Le chœur qui revient en majeur est du plus grand effet, et l'allegro à quatre temps qui termine cette page est d'une superbe couleur et d'une puissance irrésistible. L'introduction est suivie d'un trio dont le chant principal, répété par les deux hommes dans le même ton, est charmant de nouveauté. Il module très-heureusement, et a autant de grâce mélodique que d'intérêt harmonique. Le chœur final qui s'enchaîne à ce trio est mouvementé, ingénieusement distribué pour les masses vocales, vigoureux, mais à notre avis trop chargé de cuivres, de timbales et de tambours. L'air d'entrée, chanté et dansé

par les Turcs, est pétillant, trop pétillant peut-être. L'air de basse est devenu classique. Le finale de cet acte n'a pas un caractère suffisamment dramatique pour la situation ; l'allegro est sautillant ; les chœurs semblent chanter la joie et le plaisir ; l'effet du triangle sur le *tutti* est d'un joli effet sans doute, mais c'est aussi un contre-sens. En un mot, tout ce finale, quoique admirablement traité, ne nous semble pas être à sa place.

Un petit chœur ouvre le second acte ; c'est un chœur léger que la danse accompagne. Il précède la cavatine que chantait adorablement Mlle Cinti, cavatine délicieuse de mélodie, que la flûte suit en traçant les plus charmantes arabesques. Viennent ensuite un duo, le même que celui de *Maometto*, d'un sentiment vrai et parfaitement en situation, les airs de ballet qui sont devenus populaires ; enfin un grand et admirable finale expressément écrit pour *le Siége de Corinthe*. La salle, qui était restée comme pétrifiée pendant l'exécution de ce morceau, aussi neuf de forme qu'original et élevé de pensée, bondit toute entière aux dernières notes du chœur et poussa un long cri d'admiration.

Dans le troisième acte il y a fort peu d'alliage ; il est presque entièrement nouveau et d'un caractère plus sérieux que les deux premiers. On entend au loin la prière, dont le récitatif en *fa* dièze mineur est si remar-

quable, nous devrions dire sublime, par ses quatre modulations procédant sur la même note du motif qui est dans l'orchestre. L'air de ténor qui succède à cette suave inspiration est largement conçu et dans le plus beau sentiment mélodique. Nourrit le chantait avec un goût, une grâce et une chaleur d'expression au-dessus de tout éloge. Après un petit trio, *Céleste Providence*, le même que celui de *Maometto*, dramatique jusqu'aux larmes, nous arrivons à la *Bénédiction des drapeaux*. C'est ici que Rossini s'élève aux plus hautes régions du lyrisme. Le grand prêtre, qui vient de bénir les drapeaux de ses frères, sent sa tête et son cœur s'exalter au feu des prophéties, et prédit dans un récitatif d'une grandeur émouvante les destinées de sa patrie. Les chœurs lui répondent par intervalles, et l'orchestre, serré, sévère, ténébreux et lumineux à la fois, accompagne avec une vérité saisissante ce beau chant de l'avenir. Un *tutti* éclate avec une étonnante énergie; les Grecs jurent de mourir en combattant; la fièvre de l'enthousiasme qui court dans les voix et dans l'orchestre, c'est l'amour de la patrie, c'est le sentiment de la vengeance, c'est l'ivresse du combat que ces chœurs expriment avec une sorte de délire en notes brûlantes. C'est imposant : voilà l'électricité musicale, voilà le génie!

Le Siége de Corinthe, dont les trois principaux rôles furent créés par Mlle Cinti, MM. Nourrit et Dérivis, obtint un très-grand succès. L'arrangement de *Moïse* fut la conséquence de ce premier essai, qui avait complétement réussi.

CHAPITRE SEIZIÈME

Conversion du public et de la critique. — Palinodie du *Globe*. — *Moïse* à l'Opéra. — Rossini et son éditeur français.

I

Évidemment le public commençait à comprendre la portée de ce génie qui avait ameuté contre lui le Conservatoire tout entier et tous ces musiciens qui attachaient plus d'importance à l'observation absolue des règles qu'à l'inspiration; toujours les mêmes, s'imaginant que la science a dit son dernier mot, et que l'harmonie doit rester enserrée dans ses chaînes séculaires. Rossini riait de tout cela, et répondait que les seuls ignorants étaient ceux qui prétendaient assigner des limites au progrès. Et, pour leur prouver qu'il connais-

sait mieux qu'eux les fautes qu'on lui reprochait, il les marquait toutes sur ses partitions au crayon rouge. A deux endroits, en effet, nous avons vu ces mots tracés de sa main : « Ceci est pour amuser les pédants. » Ce qui passionnait la critique, les compositeurs et les professeurs contre la musique du maître, c'était de voir que leurs attaques n'arrêtaient pas le succès, et que plus ils criaient, plus, au contraire, la foule admirait les œuvres de l'intrépide révolutionnaire.

A partir de *Moïse*, la résistance devient moins obstinée ; certains organes de la presse, tels que *le Globe*, dont l'opposition avait été jusqu'alors d'une violence sans pareille, changent de rôle ; ils ont compris que ce serait s'épuiser en vains efforts que de lutter plus longtemps contre l'opinion publique, et les voilà se faisant les panégyristes les plus exaltés de la musique rossinienne.

Moïse fut représenté le 26 mars 1827 à l'Opéra, et ce même journal *le Globe*, si plein naguère de diatribes et de faux jugements, est l'un des premiers à chanter la victoire de Rossini :

« L'illustre auteur de *Mosè* s'est surpassé lui-même : en enrichissant sa partition de morceaux nouveaux, il les a faits plus beaux que ses chefs-d'œuvre ; mais ce qui est peut-être plus merveilleux encore, il est parvenu

à faire exécuter la musique avec un ensemble et une précision remarquables; il a fait chanter les chanteurs du Grand-Opéra. A coup sûr, il était urgent que ce prodige vînt rajeunir ce vieux et débile représentant de l'ancien régime : au point où il en était vis-à-vis de la musique, il n'y avait pas de milieu, il fallait qu'il mourût ou qu'il se révolutionnât. Laquelle de ces deux bonnes fortunes était préférable pour le bien de l'art? Je ne sais; mais toujours est-il qu'il n'est pas mort. Sa révolution commence; il a trouvé son Mirabeau....

» D'une sublime ébauche de jeune homme, Rossini a fait la production la plus accomplie du génie de l'homme mûr. Heureux privilége de la musique, de pouvoir ainsi grandir avec son auteur! Qu'on se figure un tableau de la jeunesse de Raphaël qu'il aurait retouché après avoir vu et étudié Michel-Ange.

» Le brillant succès de cet ouvrage devrait bien encourager M. Rossini à nous donner enfin une production entièrement nouvelle. Il vient d'en faire l'expérience, un parterre français peut être sensible au charme de sa musique; mais, ce qui est pour lui plus glorieux encore que d'enchanter des ignorants sans préjugés, il a pu voir les savants eux-mêmes rendre publiquement hommage à son génie. Les beautés du *Moïse* français n'ont point eu de plus chauds apologistes que

les professeurs du Conservatoire, et notamment l'homme de talent qui le dirige (M. Cherubini). Il n'y a pas jusqu'aux plus obscurs croque-notes, naguère blasphémateurs de l'auteur de *Semiramide*, qui n'aient dit en entendant *Moïse* : « Mon Dieu, que c'est beau! Mais aussi ce n'est plus de la musique italienne. »

On ne peut pas faire amende honorable de meilleure grâce et avec plus d'abnégation. Seulement, pour atténuer l'effet de cette subite palinodie, on dit : *Ce n'est plus de la musique italienne*, comme si l'introduction, le finale, la prière de *Mosè* et tant d'autres beautés de ce chef-d'œuvre, n'étaient pas les mêmes que celles du *Moïse* français!

Moïse, en effet, excita l'enthousiasme. Le succès fut unanime; on sortit de la représentation le cœur ému, l'esprit fasciné : il fallut bien cette fois que l'opposition fît silence.

Qu'y a-t-il de nouveau dans le *Moïse* de l'Opéra? Trois morceaux, trois grandes pages, qui suffiraient pour éterniser le nom du compositeur : toute l'introduction du premier acte, le finale du troisième acte, la scène et l'air de soprano du quatrième.

La lumineuse introduction du *Mosè* a été transportée au second acte de la partition française; celle qui a pris sa place a un tout autre caractère et resplendit aussi de

radieuses mélodies. Aux premiers accents de l'orchestre, l'attention vous est imposée. C'est tout Israël qui pleure sur son esclavage. Trois chants différents, d'une simplicité et d'une suavité touchantes, se marient aux murmures de l'orchestre, qui grossissent et bientôt éclatent en un long gémissement. Tout un monde d'harmonie nouvelle semble s'éveiller. Moïse apparaît, il invoque le Dieu d'Israël, et tout Israël lui répond. Aussitôt l'orchestre se tait ; Moïse, sa sœur Marie, sa nièce Anaï, son frère, chantent sans le secours des instruments. Ce quatuor est d'une écrasante hardiesse. Tout y est nouveau, le chant et les contrastes harmoniques. Il y a là des intonations qui vous plongent dans l'extase. La voix de Moïse descend de demi-ton en demi-ton jusqu'aux notes les plus graves, et chaque fois que seul il entonne le motif, c'est toute son âme qui prie, c'est sa pensée tout entière qui s'absorbe dans le Seigneur ; c'est la créature humiliée qui se prosterne devant le Créateur et lui demande pour son peuple sa protection toute-puissante. A peine a-t-il fini, que, par une charmante opposition, les voix des femmes et celles des ténors montent aux notes élevées et s'y tiennent comme suspendues. L'effet de tout ce morceau, qui finit par le serment, est irrésistible, grandiose comme le sujet lui-même.

Le nouveau finale du troisième acte est au-dessus de toute comparaison. C'est une conception gigantesque, un morceau d'un prodigieux entraînement, qui de progression en progression, de surprise en surprise, vous conduit aux dernières limites de la puissance dramatique. Cette progression, que les savants eux-mêmes ont applaudie de toutes leurs forces, est formée de trois gammes chromatiques descendantes, marchant parallèlement, notes par notes, avec trois gammes diatoniques ascendantes. C'est par une modulation des plus originales que le compositeur a réalisé la combinaison de ces six gammes marchant à contre-sens. Il n'y avait que Rossini qui pût accomplir ce prodige d'audace et de simplicité. « Il y eut des gens, — dit un journal du temps, — que ces trois fameuses gammes mirent tellement hors d'eux-mêmes, qu'on les entendit dire à leurs voisins : « S'il en vient une quatrième, c'est fini, il faudra se jeter » dans le parterre. »

L'air écrit pour Mlle Cinti dans le quatrième acte, s'encadre bien dans la situation ; il est hérissé de difficultés, mais non point de difficultés abstraites. C'est une sorte d'air de bravoure à l'adresse du public ; il est plein d'élan et de passion.

Les airs de ballets, également nouveaux, ont un cachet de poétique distinction que l'on trouve rarement

dans la musique de danse. Il y a aussi dans la partition française un cantique à quatre voix : *Chantons, bénissons le Seigneur*, qui a été supprimé depuis la première représentation et qu'on n'a jamais rétabli à la scène. Ce cantique final est pourtant magnifique.

II

L'opéra, tel qu'il venait d'être arrangé par Rossini, avait été acheté d'avance huit mille francs par M. Troupenas. La liaison du maître avec l'éditeur français, qui plus tard devint son ami intime, avait commencé avec *le Siége de Corinthe*. Rossini logeait alors boulevard Montmartre, nº 10, en face du passage des Panoramas. M. Troupenas ne savait quel moyen employer pour arriver jusqu'à lui. Il voulait acheter *le Siége de Corinthe*. On avait beau lui dire que ce serait une mauvaise affaire ; qu'il s'élèverait inévitablement des procès au sujet de la propriété de cet opéra, déjà joué en Italie sous le titre de *Maometto secondo*, et tombé par conséquent dans le domaine public, M. Troupenas ne s'arrêta pas devant ces observations. Il pressentait que le maître n'en resterait pas là ; c'était son avenir qui lui souriait,

il entrevoyait *le Comte Ory* et *Guillaume Tell.* « Il y a un moyen infaillible, lui dit-on, pour entrer sérieusement en affaires avec Rossini, c'est de lui montrer des billets de banque. » L'éditeur intelligent garnit son portefeuille et se présenta chez le compositeur. La conversation fut sérieuse. M. Troupenas s'était promis de ne pas sortir avant d'avoir traité. *Le Siége de Corinthe* fut payé seize mille francs, argent comptant, et les procès se succédèrent. Chaque éditeur prenait un lambeau de l'ancienne partition italienne et le faisait arranger en contredanse, fantaisie, variations. Rossini, quelque temps après, voulut savoir si commercialement *le Siége de Corinthe* avait été une bonne ou une mauvaise affaire, et apprenant que M. Troupenas y avait perdu plus de dix mille francs, il l'indemnisa en lui vendant huit mille francs seulement, au lieu de seize mille, la partition de *Moïse*. Ce fut l'origine de la fortune de l'éditeur français.

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME

Le Comte Ory à l'Opéra.

Rossini, depuis son arrivée à Paris, étudiait les goûts de la France, et cherchait à se bien pénétrer des changements qu'il devait faire subir à sa manière avant de frapper un coup décisif. Il n'avait pour ainsi dire fait qu'essayer sa muse facile dans *il Viaggio a Reims*, *le Siége de Corinthe* et *Moïse*. Il était déjà en possession de ce poëme de *Guillaume Tell*, dont la musique devait mettre plus tard le sceau à sa gloire. Mais l'heure n'était pas encore venue; il avait une étape à faire pour arriver à *Guillaume Tell;* il prit les meilleurs fragments de son *Voyage à Reims*, les saupoudra de quelques nouvelles pages, et jetant le tout dans le

moule de la comédie musicale, il enfanta cette étincelante et capricieuse partition du *Comte Ory*. Ce n'était ni de l'opéra-comique ni de l'opéra-bouffe, dans le sens absolu de ces termes : c'était un genre nouveau approprié au Grand-Opéra. Dans *le Barbier*, il s'était inspiré d'une comédie qui allait aux goûts et aux mœurs du peuple italien. Là-dessus, il avait fait de la musique italienne bouffe dans toute la force du mot. Sur *le Comte Ory*, poëme aux allures françaises, il fit de la musique pétulante, vive, mousseuse pour ainsi dire, tout à fait dans les sentiments et l'esprit du public français. *Le Comte Ory*, par l'ampleur de ses formes, par l'intérêt de son orchestre, par l'intérêt de ses récits, par ses développements mélodiques, est autant au-dessus de l'opéra-comique que la haute comédie est au-dessus du vaudeville.

Voyez un peu la sagacité de ce maître : lorsqu'il écrivit *le Voyage à Reims*, il se rendit compte du parti qu'il pourrait tirer plus tard de son œuvre en l'adaptant à un sujet sur lequel il pourrait étendre sa mélodieuse fantaisie. Il avait retiré *le Voyage à Reims* du Théâtre Italien après deux représentations, et n'avait eu depuis qu'un but, celui de faire oublier cet opéra de circonstance.

Avant l'exécution du *Comte Ory* sur la scène de

l'Opéra, on n'épargna ni les quolibets ni les épigrammes au compositeur. On disait qu'il allait se faire musicien de vaudeville.

— Un vaudeville à l'Académie Royale de Musique, disaient les uns en soupirant, quelle profanation ! quelle anarchie ! Adieu la distinction des genres ; voilà l'opéra-comique anéanti et perdu pour la France. D'autres, au contraire, pardonnent la mésalliance et souffrent que l'Opéra déroge ; mais un opéra sans ballet !... voilà ce dont ils s'offensent, voilà le véritable attentat, attentat contre leurs plaisirs et contre les règlements ! Point d'opéra sans ballet, ainsi le veut la loi ; loi de Louis XIV, contre-signée Lulli. Ajoutez à ces clameurs mille autres petits reproches, mille griefs de détail, etc. Représentez-vous le pauvre directeur au milieu de ce feu croisé. Heureusement il a eu bon courage. Avec un homme de génie pour bouclier, et pour appui cette partie saine du public qui aime et protége les innovations, il a laissé crier, et s'est dit, comme le meunier de la fable : *J'en veux faire à ma tête.* Certes, il a bien fait. Les gens de goût et le succès sont là pour l'amnistier.

Ah ! ce fut une belle soirée que la première représentation du *Comte Ory*. On eût dit que le public avait le cerveau échauffé par les vapeurs du vin, tant il mit de chaleur à manifester son enthousiasme. Cette mu-

sique d'un style tout nouveau, d'une coupe particulière, bouillonnant comme le champagne aux oreilles de la foule émerveillée, produisit un effet électrique. Depuis l'ouverture jusqu'au dernier motif, les deux actes du *Comte Ory* vous intéressent, vous charment, vous éblouissent. L'orchestre gazouille, pétille, dialogue, rit, chante la joie, la prière et l'amour, la table et le vin avec un entrain, une gaieté, une grâce, une finesse, un naturel, une coquetterie, une vivacité, une variété d'effets qui font tourbillonner votre esprit et le plongent dans une sorte d'hallucination. C'est l'art, le goût, la poésie, assemblés dans le même cadre et formant un bouquet musical dont le parfum sonore éveille dans les sens les plus douces émotions.

L'introduction, à travers laquelle se promène joyeusement la chanson du comte Ory, est un admirable prélude à cette lumineuse partition, dont les chants ne cessent de scintiller comme la poussière étoilée. Il faudrait arrêter son attention sur tout, car il n'y a pas un morceau, une phrase, une note qui n'ait sa valeur, son intérêt. Et quel attrait pourrait avoir l'analyse de ce chef-d'œuvre qui échappe au raisonnement? Quand nous aurons dit : là il y a une modulation originale; ici cet air est dans tel ton, ce chœur dans tel autre; ce morceau est brillant, celui-là est coquet, aurons-nous

fait comprendre ce que renferme de neuf, d'imprévu, de hardi, de jeune, de vraiment inspiré ce *Comte Ory* que l'on a tant applaudi, que l'on applaudit encore, que l'on applaudira toujours? Toute l'introduction et l'air de l'ermite, l'air du gouverneur, le chœur des paysans, le duo du page et du comte Ory, la marche qui annonce la venue de la comtesse et l'air de la comtesse elle-même; enfin, le finale, qui n'est autre que ce *quatuordiecesimino* du *Voyage à Reims*, autrement dit morceau à quatorze voix, peinture merveilleuse des sentiments de tous les personnages, tout cela est d'une vérité de langage, d'une originalité de formes et de pensées, d'une nouveauté de chant et d'orchestre qui n'a pas encore trouvé son pendant.

Et le second acte! il est plus étonnant peut-être que le premier. A écouter l'introduction, ne dirait-on pas que l'on est en plein moyen âge? C'est un chœur de femmes d'une frappante exactitude de couleur; puis le comte Ory et ses chevaliers, déguisés en pèlerins, arrivent, précédés par un petit bruit d'orage. Où donc Rossini a-t-il pu trouver ces belles phrases? Comment ne pas ouvrir la porte à des gens qui demandent l'hospitalité avec des accents si vrais et si touchants? Ils entrent : ici un duo entre le comte Ory et la comtesse; ils étaient tous là, les pèlerins. Les voici seuls maintenant; la

prière fait place à la chanson ; c'est le rire, c'est la joie, c'est la folie, c'est l'enivrement, c'est le chant de l'amour et le chant de l'orgie qui sortent en étincelles mélodiques de toutes les voix et de tous les instruments. Tout à coup ils s'arrêtent; ils ont craint d'avoir été surpris dans leurs ébattements; ils tombent à genoux et reprennent le chœur de l'hospitalité. C'est la tourière qui est venue faire sa ronde ; la voilà partie, et ils recommencent de plus belle. A cette scène succède une scène nocturne avec un trio d'une complète beauté et d'une complète nouveauté, la plus admirable page, sans contredit, de cette partition, qui en compte de si admirables.

Il y aurait un livre tout entier à écrire sur ce chef-d'œuvre. C'est un tissu harmonieux, où s'enchaînent, s'enlacent le plus délicatement du monde des motifs et des mélodies d'une exquise fraîcheur. Tous les détails sont dessinés avec une rare finesse de trait. Rossini s'est si bien initié au génie de notre langue, il la comprend si bien, qu'il parvient à donner à sa musique plus d'esprit qu'aux mots mêmes qui lui servent d'interprètes. Rien n'est obscur dans son harmonie, la partie matérielle de son art; il répand de l'intérêt sur tout ; il anime chaque voix et chaque instrument de son souffle créateur ; il multiplie ses idées au point de vous

tenir ébahi et comme fasciné sous le charme et l'étonnement. Le succès du *Comte Ory* ne trouva presque pas de contradicteurs ; il ne restait dans la presse que deux ou trois organes rebelles ; mais il y avait dans le public une telle unanimité, qu'ils s'épuisèrent en vaines critiques ; on ne les écoutait plus. Il y avait une voix plus forte que la leur : c'était la voix de tout le monde.

Le Comte Ory fut représenté sur la scène du Grand-Opéra le 20 août 1828, et chanté par Mmes Cinti-Damoreau, Mori, Jawurek, MM. Adolphe Nourrit, Levasseur et Dabadie.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME

Guillaume Tell à l'Opéra. — MM. Duprez et Gueymard. — L'*ut* de poitrine. — Rossini et la Liste civile. — Son association avec MM. Robert et Severini. — Ses relations avec M. Aguado. — Ses promenades, son régime de santé. — Son départ pour l'Italie.

I

A une année de distance, le 3 août 1829, la révolution musicale s'accomplissait à l'Opéra. *Guillaume Tell* inaugurait un nouveau règne. Entre cette œuvre et toutes celles qui l'avaient précédée, aucun point de comparaison. Ce ne fut qu'un immense cri d'admiration. Et qu'on ne croie pas, ainsi qu'on l'a bien souvent dit, que Rossini n'eût mis que quelques mois à écrire cette colossale partition ; ce n'est pas en trois mois, quelque facilité qu'il ait à trouver des idées, à rassem-

bler des effets, qu'un artiste peut jeter dans le moule de la création une œuvre philosophique aussi bien inspirée que *Guillaume Tell*, œuvre qui sera éternellement belle, éternellement pathétique, qui vivra aussi longtemps que les plus vastes créations de Raphaël et de Michel-Ange, *la Transfiguration*, par exemple, et *le Jugement dernier*. On a raconté bien souvent que le compositeur travaillait au milieu de ses amis, au bruit des conversations, et que tout en transcrivant ses idées sur le papier, il parlait à l'un, répondait à l'autre, et se plaisait à animer la causerie de ses bons mots et de sa causticité. Il écrivait, cela est vrai, mais il avait déjà dans sa tête toute cette iliade de *Guillaume Tell;* il se l'était plus d'une fois chantée à lui-même dans le silence de la réflexion. Le jour où il prit la plume et traça sur le papier les premières notes de sa partition, il en savait depuis longtemps toutes les mélodies, il en savait toutes les combinaisons harmoniques. Il s'était fait un cadre, et il l'avait rempli en y faisant mouvoir chaque personnage avec son caractère et ses passions. Il avait longuement médité sur les détails et sur l'ensemble de ce tableau dont la lumière mélodique se fond dans des nuances sans fin. Pour trouver cette unité de style où resplendit une si merveilleuse variété de coloris, il fallait avoir pendant plus d'un jour, plus d'un

mois creusé les arcanes de l'art et fouillé dans le domaine de la pensée. Rossini a une mémoire prodigieuse ; lorsqu'il compose, il ne prend aucun instrument à son aide ; il conçoit toute une partition, puis une fois incrustée dans son cerveau, elle n'en sort plus. C'est ainsi qu'on l'a vu écrire des journées entières sans arrêter un seul instant sa plume, et l'on pourrait citer de lui plus d'un opéra qui ne porte pas même la trace d'une rature.

Il avait composé *Guillaume Tell* à la maison de campagne de M. Aguado, son ami, et il ne lui restait que fort peu de chose à terminer lorsque commencèrent les répétitions partielles de l'œuvre dans son salon, boulevard Montmartre, n° 10. Il se faisait un jeu de l'instrumentation, et tout en transcrivant son orchestre, il se livrait à toutes sortes de plaisanteries. Chose digne de remarque, l'expression de sa physionomie était presque toujours en opposition avec les idées musicales qui l'occupaient. Ainsi, un jour il racontait une anecdote italienne qui excita une hilarité générale :

— Croiriez-vous, disait-il, qu'à Padoue on m'a obligé à venir *faire le chat* dans la rue, tous les jours à trois heures du matin, pour être reçu dans une maison où je désirais fort entrer, et comme j'étais un maître de musique orgueilleux de mes belles notes, on exigeait que mon miaulement fût faux.

Tout en racontant cette facétieuse aventure, il riait aux éclats et ne discontinuait pas d'écrire. Levasseur eut la curiosité de savoir ce qui, dans la pensée du maître, avait pu provoquer cette sortie imprévue; il s'approcha du bureau où travaillait Rossini, qui, au même instant, couvrant son papier de poussière, s'écria : « Enfin, m'en voilà débarrassé !

— De quoi donc? dit Levasseur. Vous devez avoir fait quelque chose de bien original et de bien comique.

— Oui; je viens d'orchestrer mon trio. »

En effet, quelques heures après, il envoyait à la copie le trio : *Mon père, tu m'as dû maudire*, une des plus belles pages de *Guillaume Tell*.

A mesure que les répétitions avançaient, les musiciens s'identifiaient de plus en plus avec le sens et la couleur de cette musique. Ils en étaient vivement impressionnés, et, à leur louange, il faut dire qu'ils en comprirent toute la portée. Enfin, le grand jour arriva. La salle frémissait d'impatience. Amis et ennemis étaient là; c'était l'épreuve suprême. Rossini allait ou descendre de son piédestal ou s'y fortifier à tout jamais.

L'orchestre commence. Un chant de violoncelle d'une mélancolique poésie semble sortir du silence de la nuit. Les roulements des timbales, légèrement accentués, troublent cette quiétude et font pressentir un sinistre

événement. C'est l'orage lointain qui arrive progressivement et finit par éclater dans toute sa fureur. Puis tout redevient calme ; le cor anglais et la flûte chantent l'aube matinale ; c'est le ranz des vaches dans toute sa grâce et toute sa simplicité. Après un chant un autre : l'aurore s'est levée sur les montagnes de l'Helvétie ; les trompettes sonnent la marche, et tout l'orchestre les suit à travers les oppositions les plus heureuses et les plus originales. L'orchestre s'échauffe avec une vigueur croissante et vous communique sa chaleur électrique. Est-ce le soleil qui vient éclairer de sa vive lumière les montagnes et les villes asservies ? Est-ce le peuple helvétique, réveillé par des voix divines, qui marche à la conquête de sa liberté ?... Ce qui ne peut être contesté, c'est qu'on se sent comme entraîné par des torrents d'harmonie.

Cette symphonie, qui était le renversement de toutes les règles, de toutes les idées acceptées jusqu'alors en fait d'ouverture, ne trouva que des admirateurs. Ce fut un hourra général.

Dès l'introduction, la foule comprit que Rossini avait fait une évolution, qu'il avait divorcé avec la formule purement italienne et qu'il venait d'entrer dans une nouvelle voie, en francisant son génie. Cette introduction est à elle seule tout un opéra. Quelle variété de

ton, quelle suavité de mélodie, quel mouvement et quelle simplicité tout à la fois dans ces masses vocales qui chantent l'hymen et l'amour! Le pêcheur soupire la douce barcarolle qui se termine si délicieusement en quatuor. Le cor retentit dans la montagne, pendant qu'hommes et femmes dans la vallée entonnent les fraîches chansons : le vieux Melchtal vient se mêler à cette allégresse. La joie prend alors de nouveaux accents. C'est le bonheur de la vie champêtre, avec ses naïves poésies s'échappant de toutes ces voix amoureuses de la nature. A travers toute cette gaieté semble pourtant planer un nuage de tristesse. Il y a au fond de ces rires une sorte de mélancolie qui vous dit qu'il manque à tout ce peuple des montagnes quelque chose pour être complétement heureux. Ce grand chœur où se déploient sur trois tons différents des modulations imprévues, pendant que les cors l'animent et lui donnent un caractère plus mouvementé, plus solennel; ce chœur, disons-nous, ou plutôt tous ces chœurs qui se croisent dans tous les sens, qui s'unissent et se disjoignent pour s'unir de nouveau dans un ensemble général, forment un tableau merveilleux que l'on pourrait appeler *la fête de la nature.* Le peintre-musicien y a répandu tous les trésors de son imagination et en a nuancé tous les détails avec un charme incomparable.

A cette introduction remplie de lumière se joint le duo de Guillaume et d'Arnold, précédé d'un délicieux prélude par les cors. Quel contraste entre les accents de Guillaume si graves, si nobles, si fiers, et ceux d'Arnold, qui respirent l'amour le plus tendre! Est-il une mélodie plus gracieusement caressante que celle d'Arnold sur ces paroles, *O Mathilde, idole de mon âme?* Quand les deux voix s'unissent et que Guillaume répond par une phrase d'un rhythme opposé aux sentiments du fils de Melchtal, ce duo prend un nouvel intérêt. L'orchestre jusqu'à la fin ne cesse d'y entremêler son plus ingénieux langage. Là, pas de lieux communs, pas de détails inutiles, pas de longueurs. Rossini ne laisse jamais en suspens le fil de sa pensée, il va droit au but et l'atteint toujours avec bonheur.

Après un petit chœur élégant et simple, Guillaume qui poursuit Gessler de ses haines, s'efforce dans un récit pénétrant d'allumer le sentiment du patriotisme dans les cœurs esclaves. Il s'exalte au pressentiment de l'avenir; mais l'heure de la vengeance n'a pas encore sonné. Les pasteurs chantent un chœur d'une adorable quiétude; c'est le chant de l'hyménée. Puis les danseurs s'animent et les ébats commencent. Ces airs de ballet qui se lient au drame sont dans cet acte comme dans le troisième d'une rare distinction et d'une ai-

mable jeunesse. Le pas des archers, remarquable par sa couleur moyen âge, est on ne peut mieux rhythmé. La danse finit; les arcs sont tendus; pendant le tir, un morceau fugué dans l'orchestre prépare le mouvement de la scène. La portée du trait est imitée par des gammes ascendantes qui arrêtent ingénieusement le récit chanté. Arnold est vainqueur et le chœur fête ce triomphe. Quel est ce murmure plaintif qui s'élève à travers toutes ces voix? C'est le vieux Leuthold, poursuivi par les soldats de Gessler. Il cherche un abri et demande qu'on le conduise sur l'autre bord. Les soldats s'avancent, on entend leurs cris, il n'y a plus un moment à perdre. Guillaume prend la rame et s'élance dans la barque emportant Leuthold. Il était temps. Les voilà, les satellites de Gessler, et à ce moment se déroule le plus formidable finale qu'il y ait peut-être au théâtre. Les soldats menacent, les Suisses bravent leur fureur; les femmes ont des accents de douleur déchirants; l'orchestre gronde là-dessous, et de ces oppositions de sentiments où le pathétique est porté à son plus haut degré d'expression, sort un effet qui vous bouleverse d'étonnement. Le passage syncopé qui termine ce finale est encore un de ces traits de génie qui commandent l'admiration. On est là, haletant, la tête prise en écoutant tous ces déchaînements inouïs d'or-

chestre et de voix. C'est grand, c'est immense, c'est sublime!

Le deuxième acte est encore plus riche en mélodies que le premier. Le sentiment de l'amour s'y entrechoque avec les cris de la vengeance et la déclamation, d'un bout à l'autre, y parle le langage de la plus haute éloquence. C'est d'abord un chœur splendide de chasseurs, à travers lequel s'éparpille en pluie de notes argentines le tintement de la cloche appelant les pâtres dans la vallée. C'est ensuite le beau duo des aveux entre Mathilde et Arnold. La romance de Mathilde, si tendre, si touchante et sous laquelle les instruments à cordes dialoguent d'une façon si originale; puis le trio entre Arnold, Guillaume et Valter, modèle de vérité dramatique, chef-d'œuvre d'inspiration et de science. C'est une situation unique au théâtre que celle de ces trois personnages : Arnold apprend la mort de son père, et sa douleur s'exhale en gémissements profonds, en sublimes regrets. Là commence à dominer le sentiment de l'honneur. Pendant que le fils de Melchtal chante son désespoir et qu'il s'écrie : *O ciel, je ne le verrai plus*, Guillaume et Valter le suivent de leurs plaintes et le préparent à la vengeance. La voix de l'héroïsme leur dit qu'il faut sauver la patrie. Du martyre de ce père infortuné naîtra la liberté. Le ciel les inspire; ils mour-

ront tous les trois, ou bien ils sauveront la Suisse opprimée. La musique ici a une expression déchirante et respire un saint enthousiasme. A ceux qui ont reproché au maître de n'avoir jamais eu de conviction, on peut hardiment opposer ces pages dont chaque note est empreinte de la foi du patriotisme.

Les trois libérateurs ont fait appel au peuple. Les trois cantons sont au rendez-vous; ils viennent solennellement jurer de détruire la tyrannie : ici commence un nouveau finale, le finale du serment. Chaque canton a sa physionomie musicale qui se dessine sur trois chœurs fugués d'un caractère différent. Le premier est doux, le second plus énergique, le troisième très-vigoureusement accentué. Les voix de tous ces hommes exaltés jusqu'au délire s'étreignent enfin dans un unisson tumultueusement concentré : *Si parmi nous il est des traîtres*, qui se termine par ce cri héroïque : ***Aux armes! aux armes!***

A quelle langue pourrait-on emprunter des mots assez éloquents pour louer dignement et ce finale, et ce trio, et ce duo, et l'acte tout entier! Il n'y a qu'à se prosterner.

Le troisième acte s'ouvre par le grand air de Mathilde, le seul morceau où le compositeur ait introduit des roulades, non vocalisées à la vérité, et qui n'enlèvent

rien à l'expression du chant. La cabalette porte avec elle les accents d'un profond désespoir et sort du moule ordinaire. Suivent la marche et chœur, empreints d'une sorte de sauvagerie, et des airs de ballet qui ont un cachet de rare distinction. La tyrolienne, sur deux rhythmes et deux motifs différents, où domine toujours la voix des femmes, n'a rien de comparable pour l'originalité, si ce n'est la valse qui vient après. La danse fait place au finale, qui se déroule sur la situation la plus dramatique de l'opéra. Le caractère de Guillaume et celui de son fils forment un contraste frappant avec celui du tyran Gessler, et sont admirablement dépeints par la musique; mais c'est principalement dans la scène de la pomme que se déploie le génie créateur de Rossini. Les adieux de Guillaume à son fils et l'imploration en face de Gessler sont d'un pathétique suprême. Tout à coup un roulement de timbales annonce le départ de la flèche. Il y a là un effet de silence qui donne le frisson. Les Suisses et les soldats de Gessler sont animés de sentiments divers : les uns, trompés dans leur attente, ne peuvent comprimer leur rage ; les autres ont le cœur rempli de joie. Ce sont, d'un côté, des cris menaçants; de l'autre, des cris de bonheur. L'orchestre est dans une agitation fiévreuse qui double l'effet de l'explosion vocale, et quand Guillaume est

enchaîné, l'anathème lancé contre Gessler par le peuple irrité, joint aux brutales exclamations des soldats, produit un de ces ensembles grandioses comme le maître seul savait les concevoir. C'est le troisième finale de l'opéra.

Dans le quatrième acte se trouvent l'air d'Arnold, *Asile héréditaire*, pour lequel le vocabulaire de l'éloge a été épuisé, un trio de trois femmes et une scène finale.

II

On a prétendu que *Guillaume Tell* avait été froidement accueilli à ses premières représentations : erreur! A part deux ou trois journaux, toujours les mêmes, qui nièrent le chef-d'œuvre et continuèrent contre la musique de Rossini leur système de dénigrement, dans tout le monde des arts, dans la presse et dans le public, on se passionna pour le nouvel opéra. Ce qui, dans les premiers temps, arrêta l'élan du succès, ce fut le poëme, dont la fin surtout était d'une naïveté sans pareille. Les auteurs, MM. de Jouy et Hippolyte Bis, furent maltraités, et non sans raison : la platitude

de leur drame faillit compromettre le sort de la partition. Il fallut couper divers morceaux, changer le dénoûment, et Rossini se laissa amputer sans se plaindre. Peu à peu les absurdités du poëme furent oubliées; les beautés de la musique avaient été analysées, elles se gravèrent dans toutes les mémoires et n'en sont plus sorties.

La partition, telle qu'on l'exécute à présent, diffère dans plusieurs parties de celle qui fut livrée par Rossini et chantée en 1829 à l'Opéra. Au premier acte, on a supprimé la marche nuptiale et trois airs de danse. Au troisième acte, tout le premier tableau qui se passait dans l'antique chapelle, et l'air de Mathilde avec les réponses d'Arnold, ont aussi disparu. Dans le second tableau du troisième acte, on a coupé tout un air de danse, et presque entièrement le quatuor et chœur; il n'en reste que les premières mesures sur ces paroles : *C'est là cet archer redoutable.* L'*allegro* du finale a été remplacé par celui de l'ouverture, sur lequel on avait ajusté des paroles, et, à son tour, il a été remplacé par l'air d'Arnold, qui commençait le quatrième acte. Après quelques représentations, le quatrième acte a subi une amputation à peu près complète; on n'en a conservé que l'air d'Arnold, qui, avant Duprez, était chanté par Nourrit au commencement du

troisième. Duprez ne l'a chanté qu'une fois à cette place.

A son origine, *Guillaume Tell* eut pour interprètes Mmes Cinti-Damoreau, Mori, Dabadie, MM. Adolphe Nourrit, Levasseur et Prévost.

Après 1830, le chef-d'œuvre fut presque abandonné. C'est à peine si de temps à autre on jouait un acte comme lever de rideau. Ainsi de *Moïse*, ainsi du *Siége de Corinthe*. M. Duponchel rencontrant, un jour, Rossini, lui dit : « Maître, vous devez être content, on joue ce soir le troisième acte de *Guillaume Tell?*

— Tout entier!... » répondit Rossini avec un imperturbable sang-froid.

Les moines, les diables, les nonnes, avec leur musique fantastique et diabolique, avaient envahi l'Opéra; la science du décorateur jouait un grand rôle dans les nouvelles partitions; on fit faire une évolution au goût du public; la grâce, la finesse, le tact, la suavité mélodique, furent remplacés par la grosse artillerie musicale. Il fallut qu'un grand chanteur, Duprez, vînt, de sa voix souverainement dramatique, réveiller le chef-d'œuvre; ce fut un beau triomphe pour Rossini et pour Duprez! *Guillaume Tell*, à partir de 1836, reprit sa place dans le répertoire de l'Opéra, et tout s'effaça devant lui.

Le début du célèbre ténor dans le rôle d'Arnold produisit un effet immense. L'œuvre, il faut le dire, était digne de l'artiste. On fut surpris de cette manière toute nouvelle de phraser le récitatif, de ce choix exquis d'inflexions, de ce goût parfait, de cette sobriété dans les ornements, de cette observation irréprochable des nuances dans les *piano*, les *forte*, les *crescendo*, les *decrescendo*, de cette merveilleuse habileté à mettre son chant et l'expression de sa physionomie en parfaite harmonie avec les situations dramatiques, de cette sûreté d'intonation, de cette admirable netteté dans la prononciation, de cette facilité surprenante pour passer de la voix de poitrine à la voix de tête; enfin, de cet art infini avec lequel il savait donner à la voix le volume qu'elle devait avoir, selon qu'elle dominait ou qu'elle servait d'accompagnement. Mais, il faut le dire, la présence de ce grand artiste a exercé une influence fatale. Tout ce qui a une voix a voulu chanter comme Duprez. Cet *ut* de poitrine, que nous appellerons, nous, un cri surhumain, et qui n'a jamais existé dans la partition de Rossini, a été une nouvelle Toison d'or à la poursuite de laquelle les nouveaux Argonautes ont perdu, quelques-uns les faibles moyens qu'ils pouvaient avoir, d'autres leurs meilleures dispositions naturelles. On a parodié Duprez; les cris ont remplacé le chant; le goût

du public a été faussé ; on ne sait où s'arrêtera cette incroyable manie d'imitation.

Après Duprez est venu Gueymard, qui, à son tour, a transporté la foule et prolongé la vogue de *Guillaume Tell*. Il avait voulu, lui aussi, faire sortir à pleins poumons l'*ut* fantastique, toujours attendu avec curiosité par le parterre. Il a réussi quelquefois à tirer de sa poitrine ce cri déchirant, mais il s'est aperçu à temps qu'il ne fallait pas forcer la nature, et il a renoncé à cet exercice. On ne saurait trop l'en féliciter.

III

La révolution de 1830 avait changé complétement le système administratif des théâtres subventionnés. A M. Lubbert, directeur pour le compte du gouvernement, avait succédé M. Véron. M. La Rochefoucault perdit son influence. Rossini s'était engagé à écrire trois opéras pour l'Académie Royale de Musique, non compris *Guillaume Tell*. En acceptant de l'intendant général des théâtres la place d'inspecteur du chant en France et la surveillance du Théâtre Royal Italien, il avait spécifié le droit de composer pour notre première scène fran-

çaise. 1830 amena chez lui l'indécision et le découragement. M. de La Rochefoucault parti, Rossini se trouvait en présence d'un directeur subventionné, d'un spéculateur qui n'avait plus à subir les ordres du gouvernement. D'un autre côté, il se voyait menacé dans ses intérêts matériels. La liste civile lui payait vingt-cinq mille francs par année, et dans son traité il était stipulé que, si par des circonstances imprévues ou par force majeure, son traitement venait à lui être enlevé, il jouirait sa vie durant d'une pension de six mille francs. Un procès s'engagea entre le compositeur et les représentants de la liste civile de Charles X. Le roi déchu avait personnellement signé l'acte qui était l'objet du litige. Rossini obtint gain de cause pour sa pension.

Il faut le dire, le gouvernement qui succéda à celui de Charles X fut bien coupable. Il laissa Rossini se débattre dans les embarras d'une longue procédure, et l'artiste fut profondément blessé dans sa dignité. Il fallait arrêter ce débat et se montrer envers le maître plus généreux, plus grand même que ne l'avait été le gouvernement de Charles X. C'eût été pour lui un honneur, et la France y aurait gagné d'autres chefs-d'œuvre. Qui sait par quelles sourdes intrigues on est parvenu à arrêter dans sa marche ascendante ce génie de la mu-

sique? Ceux qui étaient alors chargés de la direction des arts, n'avaient-ils pas quelque intérêt personnel à élever d'autres ambitions sur le pavois de la popularité? A Rossini seul appartient le droit de révéler tout ce mystère. A trente-sept ans, au milieu de tous les rayonnements de la gloire, il a fermé le livre de ses inspirations et s'est couché vivant dans le tombeau du silence. Voilà ce qui est vrai, et ce que l'histoire doit constater!

IV

Après la révolution, MM. Robert et Severini furent appelés à la direction du Théâtre Italien. Rossini devint leur associé et gagna pour sa part environ cent mille francs par an pendant trois ou quatre saisons. Il avait un ami puissant qui prenait soin de sa fortune et doublait ses revenus par des spéculations certaines. Cet ami était M. Aguado, qui se plaisait à le surprendre journellement en lui annonçant, quand il s'y attendait le moins, la réalisation de bénéfices considérables. Le dévouement et l'admiration du célèbre banquier espagnol pour Rossini n'ont pas eu un moment d'interruption. Ils vivaient dans la plus grande intimité,

l'un prodiguant son esprit, l'autre prodiguant sa fortune, et tous les deux se jouant avec une raillerie incessante des soucis de la vie.

Rossini, durant son association avec MM. Robert et Severini, s'était réfugié sous la toiture du Théâtre Italien, dans un petit réduit devant lequel aurait reculé un étudiant de première année. Les cinq étages qu'il fallait monter pour arriver jusqu'à lui, n'arrêtaient pas ses amis et ses admirateurs. Ils venaient à toute heure frapper à sa porte et trouvaient l'insoucieux musicien toujours prêt à les égayer de sa causerie étincelante. Si l'on avait pu recueillir tous les récits et tous les bons mots de ce conteur inépuisable, on en aurait fait des volumes aussi amusants qu'instructifs.

Il s'était logé au cinquième étage, disait-il, pour se faire maigrir. A cette époque son corps s'était singulièrement arrondi. L'exercice lui était commandé. Il se levait tous les matins à cinq heures et s'en allait jusqu'à la barrière de l'Étoile en précipitant sa marche autant qu'il le pouvait. Puis il revenait et remontait ses cinq étages couvert de sueur. Son domestique l'attendait, le déshabillait entièrement et, après l'avoir inondé d'eau froide, il le brossait jusqu'à lui effleurer l'épiderme. Il se trouvait bien de ce régime, qui lui conservait toute sa souplesse et toute sa force.

Il lui prit envie, pendant que d'autres s'agitaient dans les luttes de la musique, d'étudier la médecine. Il suivit assidûment un cours de clinique et en moins de six mois non-seulement il était parvenu à s'initier à la technologie de cette science, mais il en raisonnait de manière à surprendre les médecins, même les plus habiles et les plus expérimentés. C'est une organisation tout à fait exceptionnelle que celle de Rossini; sans avoir rien appris dans son enfance, son esprit a touché à tout, et il aurait pu, très-certainement, être un grand historien, un grand philosophe, un grand poëte, un grand politique, un illustre savant, comme il a été le plus grand musicien de son temps.

En 1836 Rossini quitta la France pour revenir dans sa patrie.

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME

Les *Soirées musicales* de Rossini. — Quelques anecdotes : Saint-Jean et sa méthode de tambour ; — La clarinette de M. de la Pelouze ; — Tadolini et son âne ; — Un ouvrage tué par un bon mot ; — Le *fa* dièze et le *fa* naturel. — Dialogue entre Rossini et Adolphe Nourrit. — Mort tragique de Nourrit.

I

Depuis *Guillaume Tell* jusqu'au moment où il quitta Paris, il fut impossible d'arracher à Rossini une seule note. C'est en vain que les impresarii d'Italie, de Vienne, de Londres, de Pétersbourg l'obsédèrent de leurs demandes, il resta sourd et muet. La musique lui était indifférente, à ce point que pendant quatre années il n'entra pas même dans la salle des Italiens, quoiqu'il habitât le théâtre et qu'il fût un des trois associés de la direction.

Un jour un de ses compatriotes, ami de sa famille, vint le trouver :

« Maître, lui dit-il, je suis malheureux, très-malheureux; vous seul pouvez changer ma position.

— De quoi s'agit-il donc et que te faut-il?

— On m'avait confié une somme de six mille francs, que je devais remettre il y a trois jours à une maison de Paris. Par je ne sais quelle fatalité j'ai été entraîné au jeu, j'ai perdu ces six mille francs. Si je n'ai pas cette somme dans vingt-quatre heures, je suis un homme déshonoré.

— Diable! fit Rossini, six mille francs! J'ai envoyé il y a quelques jours tout l'argent dont je pouvais disposer à mon père. N'importe; j'ai des amis et j'aviserai, puisqu'il s'agit d'une dette d'honneur et d'une faute de jeune homme à réparer. Reviens demain dans l'après-midi. »

Une heure après son éditeur, M. Troupenas, entrait chez lui.

« Eh bien, mon cher Rossini, vous ne voulez donc pas sortir de votre léthargie?

— Comment donc! Je me trouve fort bien... Ah! je vous comprends : vous venez encore me demander de la musique.

— Oui, je viendrai et je reviendrai. Je ne puis pas

croire que votre tête soit restée inactive depuis *Guillaume Tell* et que vous n'ayez pas au moins quelques mélodies à me donner.

— Des mélodies, mon cher Troupenas, c'est difficile à trouver, on s'en passe même dans les grands opéras qu'on fait depuis quelque temps... Nous pourrons peut-être nous entendre : j'ai besoin de six mille francs tout de suite pour obliger un ami. Voulez-vous me les prêter?

— Vous les prêter? Dans une heure je vous les apporte, et si pour cette somme vous voulez m'écrire quelques bluettes, je les accepte pour quittance.

— Et combien en faudrait-il de ces bluettes?

— Oh! mon Dieu, de quoi faire un album... huit ou dix.

— A revoir, mon cher éditeur! Apportez-moi ce soir, à six heures, mes six mille francs... » Un instant après, Lablache entrait à son tour chez Rossini. Il fut presque atteint d'une attaque d'apoplexie en le voyant assis, la plume à la main, devant un cahier de musique.

« Ah! c'est toi, Lablache? Qu'as-tu donc à rester là comme une statue? Tu crois peut-être que j'écris un opéra?... » Et il continuait à noircir le papier de notes.

« Quel démon est passé par ici? s'exclama Lablache. Si l'on m'eût dit qu'on t'avait vu marcher les pieds en l'air, j'en aurais été moins surpris que de te voir composer.

— Approche un peu. Je suis en train de transcrire quelques chansonnettes que j'ai éparpillées dans des feuillets d'albums. Il m'en faut une douzaine, et j'ai promis à Troupenas de les lui livrer dans la journée. Ah! il y a une tarentelle que j'ai faite pour toi il y a une douzaine d'années... Tu dois te la rappeler? »

Lablache recueillit ses souvenirs et se mit à chanter cette tarentelle, que Rossini nota séance tenante.

« Et ce petit duo d'*I Marinari?*... Ah! il est sur l'album de la comtesse de M..... Je le tiens. Et *la Partenza?*... Elle est sur l'album de Mme la princesse G... Et *l'Orgia?*... » Et celle-ci, et celle-là? et Rossini continuait à écrire avec une prodigieuse rapidité. Il avait conservé dans sa mémoire les mélodies improvisées sur les albums; il ne composait pas, il se souvenait.

A six heures, M. Troupenas se trouvait au rendez-vous. « Je suis exact, mon cher maître, voici vos six billets de banque.

— Ah! ah! je suis exact aussi, voici vos bluettes. Il

y a plus que le compte, au lieu de dix vous en avez douze. »

On peut s'imaginer avec quelle joie M. Troupenas emporta les douze compositions de Rossini. Un mois après il n'était question dans le monde parisien que de la publication des *Soirées musicales*. Ces chants eurent un très-grand succès. Il n'y a pas un amateur qui n'ait voulu les connaître et les chanter. Ce recueil renferme huit ariettes et quatre duos italiens. En voici les titres : 1° *la Promessa*, canzonetta ; 2° *il Rimprovero*, canzonetta ; 3° *la Partenza*, canzonetta ; 4° *l'Orgia*, arietta ; 5° *l'Invito*, bolero ; 6° *la Pastorella dell'Alpi*, tirolese ; 7° *la Gita in gondola*, barcarolla ; 8° *la Danza*, tarentella ; 9° *la Regata veneziana*, notturno ; 10° *la Pesca*, notturno ; 11° *la Serenata*, notturno ; 12° *li Marinari*, duetto.

II

Il y aurait un livre tout entier à écrire, si l'on voulait rapporter toutes les anecdotes dont Rossini a été le héros. Chaque musicien en a une à vous raconter. Et les

bons mots! et les traits d'esprit! On en ferait un recueil aussi volumineux que ses partitions.

Un tambour de la garde nationale, nommé Saint-Jean, brave garçon, mais dont le cerveau était surexcité par un enthousiasme inouï pour l'art des *flas* et des *ras*, ayant prétendu que le titre de *roi des instruments* était une usurpation de la part du violon, et qu'il appartenait de droit à la caisse roulante, après avoir consacré dix ans à écrire une méthode, voulut la placer sous les auspices de tous les artistes français et étrangers qui portent un nom honorable dans l'art musical. A cet effet, il eut l'idée de faire un album sur lequel chacun, dans quelques lignes, exaltait le mérite du chef-d'œuvre; il ne manquait plus à Saint-Jean que l'approbation de Rossini, dont la signature devait clore brillamment la légende glorieuse de ce livre d'or. Il obtint donc une lettre d'introduction auprès du grand artiste, qui, préalablement prévenu, fit l'accueil le plus sympathique à l'auteur. Saint-Jean se présente la caisse au dos, les baguettes du divin instrument placées en croix sur sa poitrine, sa méthode encyclopédique, son album, et une partition de *la Gazza ladra* sous le bras gauche. Appliquant militairement sa main droite ouverte près de son bonnet : « Grand maître, dit-il, parmi » les chefs-d'œuvre que vous avez écrits, il en est un

» que vous n'avez jamais entendu exécuter d'une ma-
» nière convenable ; je veux parler de *la Pie voleuse :*
» la partie principale a toujours été sacrifiée, particu-
» lièrement dans l'introduction, par cette raison que
» pour faire un civet il faut un lièvre, et que le lièvre
» de cet opéra, c'est moi ! Si vous le permettez, illustre
» maître, avant de vous prier de donner votre appro-
» bation à mon ouvrage didactique, je prendrai la
» liberté de vous faire entendre l'ouverture, et je pense
» que vous demeurerez d'accord avec moi, que, jus-
» qu'à ce jour, votre génie a été incompris. »

Rossini accepte la proposition ; la partition est ouverte sur le piano, et Saint-Jean, s'armant de ses baguettes comme Viotti eût pu le faire de son archet, attaque le début avec une verve et un aplomb qui excitent l'admiration du maître. « Ah ! bravo ! bravo ! s'écrie Rossini... Continuez, c'est ravissant ; continuez, continuez... — Ici, dit le virtuose, il y a cent cinquante pauses, je vais les passer. — Non pas, non pas, diable ! il est important que vous les comptiez ; c'est indispensable, c'est le jeu muet de l'exécutant ; pendant ce temps, il se pénètre de l'œuvre, il s'identifie avec les intentions de l'auteur, il s'inspire..... » Et voilà Saint-Jean comptant les mesures depuis une jusqu'à cent cinquante. A ce moment rien ne peut donner une idée

du feu dont il semble animé : en même temps qu'il agit de ses deux mains, il prononce les *flas* et les *ras* d'une voix stridente ; c'est la pythonisse sur son trépied ; il arrive au terme, sublime, triomphant, et glorieux des éloges dont Rossini l'accable.

Après avoir jeté un rapide coup d'œil d'admiration sur la méthode du tambour virtuose, Rossini décore d'une apostille l'album de Saint-Jean, qui, quelque peu poëte, s'éloigna en lançant au sublime maître le quatrain suivant :

Maître, je suis heureux de votre bienveillance ;
Comptez sur ma reconnaissance ;
Et si j'y manque quelque jour,
Que l'on prenne ma peau pour en faire un tambour !

III

Tout le monde connaît l'intimité qui a existé entre Rossini et la famille Aguado. Le célèbre banquier, qui eut toujours pour les artistes la plus généreuse sympathie, avait pris Rossini en affection. Il le faisait partici-

per à ses opérations financières, ne lui parlant jamais que des bénéfices. C'est ainsi que le compositeur a vu s'augmenter considérablement sa fortune. L'hôtel de M. Aguado était pour ainsi dire le sien. Il y était maître, et y commandait comme il aurait pu le faire dans son propre palais. Rossini faisait la joie de cette maison, où se réunissaient des hommes d'esprit, des littérateurs, des artistes. Le maëstro avait pour M. Valentin de Lapelouze, alors rédacteur du *Courrier Français*, une sincère amitié. M. de Lapelouze jouait de la clarinette, et il en jouait de manière à surprendre tous ceux qui l'entouraient. Le soir, après le dîner, le bonheur de Rossini consistait à donner une représentation du talent de son ami. Pendant que M. de Lapelouze, armé de son instrument, se lançait dans les variations, le maëstro l'accompagnait en frappant du couteau, tantôt sur son assiette et tantôt sur son verre. C'était un charivari des plus grotesques. On devine le fou rire qui accueillait chaque fois cette bouffonnerie musicale, à laquelle, du reste, se prêtait fort sérieusement le spirituel journaliste.

Rossini, enchanté du talent de son virtuose favori, écrivit expressément pour lui un solo de clarinette, que M. de Lapelouze montre encore aujourd'hui avec orgueil. La première page est à elle seule un monu-

ment; on y lit ce titre, écrit de la main même de Rossini :

SOLO DE CLARINETTE

Spécialement écrit pour son Ami

M. DE LAPELOUZE,

1re Clarinette Solo des Nobces et Festins du célèbre Banquier

AGUADO

MARQUIS DE LAS MARISMAS

(Marquis des Marais salés).

IV

Pour le plaisir d'un bon mot, Rossini n'épargnait pas même ses meilleurs amis. Lorsqu'il habitait Bologne, nous allâmes le voir, et il nous reçut avec une cordialité parfaite. M. Tadolini, l'ancien chef du chant du Théâtre Italien de Paris, allait, après la saison théâtrale, passer quatre ou cinq mois à Bologne, sa ville natale, pour s'y reposer. Il avait acheté un âne, et passait une partie de ses matinées à se promener à travers les rues, monté sur le quadrupède. Un matin, nous

sortions de l'hôtel de Rossini. Le maître aperçut Tadolini qui longeait les murs.

« Tiens, tiens! s'écria-t-il en nous regardant d'un air étonné : voilà qui est singulier, Tadolini est resté chez lui ce matin, et l'âne est sorti tout seul! »

On n'est pas plus mordant! Et, ce qui est plus étrange, c'est que de tous ses compatriotes il n'en est pas un que le maëstro aime plus que Tadolini.

V

On avait prié Rossini d'assister à l'une des dernières répétitions générales d'un ouvrage écrit spécialement pour le Théâtre Italien de Paris. Il alla se placer à l'orchestre, et parut écouter dans un profond recueillement. Le musicien qui avait composé la partition, et ses amis, avaient les yeux fixés sur lui et surveillaient ses moindres gestes. Ils s'attendaient à tout moment à le voir sortir de son impassibilité. Rossini ne bougeait pas. On vient auprès de lui, on l'interroge, on le prie de donner son opinion. Il continue à se taire. Cependant, on insiste encore, il se penche vers l'orchestre, et, s'a-

dressant à M. Girard, il s'écrie de façon à être entendu de tout le monde : « Monsieur Girard, faites donc attention, voilà un quinquet qui fume! » Et il partit. Ce mot tua la pièce.

VI

A l'une des répétitions de *Guillaume Tell*, M. Dacosta, clarinettiste distingué, venait pour la seconde fois de faire un *fa* dièze au lieu d'un *fa* naturel. Après le morceau, Rossini s'approche du virtuose et lui offre avec bonhomie une prise de tabac. « Oh! pardon, maître, lui dit M. Dacosta avec une sorte de componction, je me suis trompé, la prochaine fois vous n'entendrez plus ce *fa* dièze.

— Pas du tout, pas du tout, répond tranquillement Rossini, continuez; vous faites ce *fa* dièze admirablement, nous trouverons à placer ailleurs le *fa* naturel. »

VII

Rossini et Adolphe Nourrit se rencontrèrent à Milan en 1838. A propos de l'entrevue du maëstro et du chanteur un dilettante nous a rapporté la conversation suivante, qu'il a pu recueillir et reproduire avec une parfaite exactitude :

ROSSINI. Qui se serait douté, mon cher Adolphe, quand nous nous sommes rencontrés à l'Opéra de Paris, quand nous y avons fait nos prouesses ensemble, que nous nous retrouverions sitôt en Italie, et tous deux ayant pris nos Invalides?

NOURRIT. Permettez-moi de vous dire, cher maëstro, qu'avec des invalides tels que nous, on lèverait encore une belle armée.

ROSSINI. A la bonne heure; mais enfin nous sommes sortis des rangs, nous avons mis bas les armes.

NOURRIT. Et nous avons quitté le théâtre de nos communs exploits au grand étonnement de la foule qui ne comprend rien à l'abdication, et qui s'obstine à regarder la nôtre comme un suicide.

ROSSINI. Oh! la foule s'imagine que je suis jaloux de

Meyerbeer et vous de Duprez; elle n'en cherche pas davantage, et n'admet pas qu'on puisse se fatiguer de travailler pour elle. Je vous jure pourtant que j'en étais bien las, et que j'éprouvais un vrai besoin de revoir l'Italie, mon pays, *dolce ingrata patria.*

NOURRIT. Moi, j'avais envie de la voir, justement parce qu'elle n'est pas mon pays. N'est-ce pas là d'ailleurs qu'il faut venir, quand on s'est retiré du tourbillon des choses humaines? L'Italie est à l'Europe ce que Versailles est à la France, la métropole de toutes les grandeurs, le champ du repos de toutes les gloires.

ROSSINI. Le champ du repos, c'est bien dit, et voilà pourquoi je l'aime, car le repos c'est ma suprême félicité, ma passion, ma vie.

NOURRIT. A présent.

ROSSINI. A présent comme toujours; je n'ai jamais rien trouvé de plus satisfaisant, de plus doux : je n'ai jamais connu d'autre vrai plaisir.

NOURRIT. Et celui de vous moquer des gens, vous ne le comptez pas? Si je voulais, j'en découvrirais encore un ou deux...

ROSSINI. C'est bon... Je ne vous charge pas de mon examen de conscience. Mais croyez que je suis parfaitement sincère.....

NOURRIT. Quand vous dites que vous êtes paresseux, je le crois, vous avez fait vos preuves.

ROSSINI. Je ne m'en cachais pas avec vos jeunes musiciens français, qui me parlaient de leur ambition, de leurs projets, et montraient une ardeur extraordinaire. Je leur répétais à tous : « Si vous aimez à travailler autant que j'aime à ne rien faire, vous irez loin. » Que de fois, en pensant à l'immense effort d'écrire une partition de la taille des partitions actuelles, n'ai-je pas envié le sort des faiseurs de romances et de nocturnes ? Je l'ai dit un jour à Panseron : « Que tu es heureux, toi ! tu n'es pas obligé de retourner la page. »

NOURRIT. Et pourtant, vous composiez avec plus de facilité que personne.

ROSSINI. Oui, les idées me venaient assez vite, et il ne me fallait guère de temps pour les écrire : je n'ai jamais été de ceux qui *transpirent* en composant.

NOURRIT. Voyez la bizarrerie ! Vous qui écrivez facilement, vous n'avez jamais demandé mieux que de vous tenir tranquille, tandis que ceux qui écrivent péniblement veulent toujours écrire ; impossible de les arrêter.

ROSSINI. Et quelle tendresse ils portent à leurs productions ! cela tient de l'idolâtrie.

Nourrit. Les enfants mis au monde avec douleur sont toujours les plus chers; mais vous aimiez aussi les vôtres.

Rossini. Pas trop. Je ne dis pas que les premiers ne m'aient procuré quelques moments agréables, comme témoignage de force, comme espoir de fortune; quant aux autres, néant complet. Que voulez-vous? c'est toujours la même chose; un succès ne vous apprend plus rien, quand déjà vous en avez obtenu dix ou douze; et, à moins qu'on n'ait besoin de ce succès pour vivre, je ne conçois pas qu'on se donne le moindre mal pour le mériter.

Nourrit. Comment! est-ce que vous n'éprouviez pas un mouvement de joie toujours délicieux, toujours nouveau, quand vous entendiez une salle entière couvrir de bravos frénétiques un de vos chefs-d'œuvre, redemander à grands cris un de vos morceaux favoris?

Rossini. Je n'éprouvais le plus souvent que l'envie d'aller me coucher et de dormir d'un bon somme.

Nourrit. En ce cas nous différons essentiellement. J'avoue que pour ma part je n'ai rien trouvé d'égal à ces puissantes émotions que l'on communique par le talent, que vous renvoient l'admiration et l'enthousiasme. Je ne puis me rappeler, sans tressaillir, les

grandes soirées où j'ai obtenu mes plus beaux triomphes, en créant de nouveaux rôles dans des ouvrages dont je partageais, et je puis le dire sans orgueil, dont j'assurais la fortune.

ROSSINI. Oui, mon cher Adolphe, les compositeurs vous doivent beaucoup, et je serai toujours prêt à reconnaître les obligations que je vous ai pour *le Siége de Corinthe*, pour *Moïse*, pour *le Comte Ory*, et même pour *Guillaume Tell*, quoique Duprez, en le reprenant, m'ait rendu un plus grand service que vous, en le créant.

NOURRIT. Avec votre *Guillaume Tell*, Duprez n'a pas fait plus que moi avec *Robert le Diable* et *les Huguenots*.

ROSSINI. Laissons Duprez et Meyerbeer : vous ne parlez que des triomphes qu'on obtient au théâtre, que des bravos qu'on y reçoit ; mais il y a le revers de la médaille, les chutes et les sifflets.

NOURRIT. Je n'ai jamais été sifflé.

ROSSINI. J'ai donc un avantage sur vous, car je l'ai été en personne, et plutôt dix fois qu'une, lorsque je tenais le piano à la première représentation de mes opéras. Je l'ai été à Rome, à Naples, à Venise, à Milan, dans le théâtre même où nous sommes. Je sais tout ce

qu'il y a d'humiliant et de douloureux, à se voir honni, flagellé, crucifié par le public, lors même qu'on est sûr de ressusciter le lendemain dans toute sa gloire. Eh bien! s'il faut parler franchement, je connais un supplice presque aussi cruel que d'entendre siffler des choses que l'on croit bonnes et qui sont de vous, c'est celui d'entendre applaudir des choses que l'on trouve médiocres et qui sont d'un autre.

Nourrit. Je le conçois; il ne s'agit pas ici de petits intérêts, de rivalité, de jalousie; il s'agit du sentiment, qui fait que l'on est artiste et qui se trouve en lutte avec un sentiment étranger.

A propos, vous sentez-vous bien sûr de n'être jamais repris du démon de la composition?

Rossini. Ma foi, oui, d'autant que ce démon s'est toujours conduit avec moi en assez bon diable, et qu'il ne m'a ôté ni le boire, ni le manger, ni le dormir; cependant, tout à l'heure je pensais qu'il y aurait une belle chose à faire, à nous deux : un opéra italien que j'écrirais, et que vous chanteriez ici à la *Scala*, où j'ai donné *il Turco in Italia*, *la Gazza ladra*, ou bien à *San Carlo*, où j'ai donné *Mosè*, *la Donna del lago*, *Zelmira*.

Nourrit. Cher maëstro, voilà une belle idée! Je ne

me proposais que de visiter l'Italie en amateur ; j'ai même déjà refusé des propositions séduisantes ; mais la vôtre le serait bien plus, et je n'hésiterais pas à l'accepter. Vous figurez-vous le retentissement que notre résolution aurait en France? imaginez-vous tous les commentaires dont elle serait le texte à Paris? Il y aurait de quoi mettre en rumeur tous les foyers, tous les salons artistiques de la capitale, et fournir la matière de deux cents feuilletons !

Rossini. Oui, je le pense comme vous ; mais ne craindriez-vous pas que notre alliance ne ressemblât à une inspiration du dépit et de la crainte? ne dirait-on pas que, n'osant braver nos adversaires en face, nous avons été chercher bien loin d'eux un champ de bataille sûr et commode? Si nous réussissons, quel avantage nous en reviendra-t-il? un peu plus d'argent que nous n'en avons, mais non plus de gloire. En cas d'échec, et tout est possible ici-bas, quel désappointement ! quel désespoir, pour vous surtout, qui n'avez pas ma philosophie, qui ne savez pas vous consoler de tout en flânant, en causant tantôt avec l'un, tantôt avec l'autre !

Nourrit. Peut-être avez-vous raison ; alors il vaut mieux ne rien faire.

Rossini. C'est mon avis. Contentons-nous d'avoir

étonné le monde musical par nos succès et par notre retraite. Félicitons-nous d'avoir donné un exemple qui aura peu d'imitateurs. L'Europe attendra longtemps avant de revoir un compositeur et un chanteur qui se donnent leur congé eux-mêmes, à la différence de presque tous leurs confrères qu'il faut chasser de force.

Un an après cette entrevue, Nourrit finissait tragiquement sa vie à Naples. Grand chanteur, acteur intelligent et passionné, il fut le plus digne interprète de Rossini à l'Académie Royale de Musique. Il fit revivre Gluck et Mozart dans *Armide*, dans *Iphigénie en Tauride* et dans *Don Juan*. Il créa les rôles de Masaniello dans *la Muette de Portici*, d'Aménophis dans *Moïse*, de Néoclès dans *le Siége de Corinthe*, d'Arnold dans *Guillaume Tell*, de Robert et de Raoul dans *Robert le Diable* et *les Huguenots*, de Gustave, du comte Ory et d'Éléazar dans *la Juive*. L'échelle de Nourrit était immense, son talent fut l'un des plus chaleureux, des plus souples, des plus variés qui aient jamais soutenu l'honneur de notre Grand-Opéra.

Nourrit débuta en 1821; il n'avait que dix-huit ans. De 1821 à 1837, il parcourut la carrière la plus bril-

lante. Il mourut à trente-six ans, admiré de tous au théâtre, respecté et considéré dans sa vie privée ! Il mourut par un de ces désespoirs d'artiste, nobles dans leur principe, mais dont l'inflexible logique mène aux plus affreuses conséquences.

Une chose a manqué à Nourrit, c'est la lutte. Pour grandir, son talent n'eut besoin de lutter contre aucun obstacle : mais dans cette longue succession de prospérités, son âme ne se trempa point assez vigoureusement : elle céda au premier choc. La violence qui mit fin à ses jours ne fut qu'un acte de faiblesse, et les esprits les plus rigides doivent plutôt le plaindre que le blâmer. Il est bien difficile de ne point se laisser amollir par ces enivrements de la scène, par ces violentes émotions du succès.

Nourrit était monté si vite au premier rang, il s'y était maintenu si jeune, que son existence lui semblait naturellement attachée à son rang, et que le jour même où il crut déchoir, il se dit : « Je ne dois plus vivre, ma carrière est finie. » Terrible logique, qui le conduisit à ce fatal moment du suicide et qui l'y précipita avec une telle force, que les amis de l'art musical et les plus chères affections de famille ne l'arrêtèrent pas un instant ! Logique d'autant plus terrible, que Nourrit était plein de sentiments religieux, ainsi que l'attestent ces

vers, écrits par lui sur un album quelques jours avant l'accomplissement de sa résolution :

Si tu m'as fait à ton image,
O Dieu, l'arbitre de mon sort!
Donne-moi le courage,
Ou donne-moi la mort.
Mon âme en proie à la souffrance,
Est près de succomber.
Dans l'abîme où meurt l'espérance,
Oh! ne me laisse pas tomber!

Rossini apprit cette fatale nouvelle, et il en fut profondément affecté. Il s'était promis, lui, de ne plus écrire. Il fallut une circonstance qui mettait son honneur en jeu, pour le faire sortir de son silence. Nous arrivons au *Stabat*.

CHAPITRE VINGTIÈME

Le *Stabat Mater.*

En 1832 Rossini voyageait en Espagne. Il y rencontra M. Aguado, le célèbre banquier espagnol, qui avait pour lui une amitié toute particulière.

« Mon cher Rossini, lui dit un jour M. Aguado, j'ai un service à te demander.

— De quoi s'agit-il ?

— L'abbé Varela, personnage influent de Madrid, désire avoir de toi une œuvre religieuse : veux-tu te mettre au piano et composer un *Stabat ?* Le révérend père Varela saura reconnaître dignement le prix de ce

travail. Il s'agit de lui dédier ton œuvre et d'en permettre l'exécution dans un couvent. »

Deux mois après, le *Stabat* était composé et envoyé au révérend père Varela; Rossini recevait en échange, par l'entremise de M. Aguado, une tabatière que l'on estima cinq mille francs.

Rossini était loin de s'attendre que dix années plus tard ce même *Stabat* serait l'objet de procès scandaleux et de polémiques ardentes.

En effet, un éditeur de musique de Paris, M. Aulagnier, annonça en 1841 la publication d'un *Stabat* de Rossini, dont il avait acquis la propriété des exécuteurs testamentaires du père Varela. En ceci, l'éditeur, M. Aulagnier, était de bonne foi. Seulement son acte de propriété ne lui donnait droit qu'à la possession du manuscrit, la dédicace n'entraînant légalement ni le droit d'édition, ni le droit d'exécution publique.

Nous donnons ici une copie conforme de l'acte par lequel M. Aulagnier prétendait être nanti de la propriété du *Stabat*.

« Je soussigné déclare vendre, céder et aliéner à M. Antoine Aulagnier, éditeur de musique, rue de Valois, Palais-Royal, numéro 9, à Paris, la partition originale du *Stabat Mater* de G. Rossini, comme l'ayant

acquise par un acte authentique et en toute propriété en tous temps et lieux, des exécuteurs testamentaires du révérend père DON FRANCISCO FERNANDEZ VARELA, qui avait lui-même commandé et payé cet ouvrage à Rossini, comme il est constaté par l'acte espagnol ci-joint et annexé au présent acte.

» Je déclare en outre céder à M. Aulagnier tous les droits qui m'ont été donnés par cet acte daté du premier décembre mil huit cent trente-sept.

» La présente vente est faite moyennant la somme de *deux mille francs*, dont quittance.

» A Paris, le premier septembre mil huit cent quarante-un.

» *Approuvé l'écriture ci-dessus,*

» F. OLLER CHATARD. »

A cette nouvelle, Rossini se réveilla comme un lion. Il savait, et c'était ce qui l'inquiétait le plus, que cette partition que l'on voulait livrer à la publicité malgré lui était incomplète, qu'il n'en avait composé que six morceaux, et que le reste était de Tadolini, alors directeur du chant au Théâtre Italien de Paris. Il savait que l'orchestre, réduit à de trop simples proportions, n'était pas de nature à satisfaire le public qu'il avait habitué à toutes les séductions de la symphonie instrumentale.

Il écrivit aussitôt à M. Troupenas, son éditeur et son ami, pour lui apprendre qu'il remaniait entièrement l'œuvre informe qu'on lui opposait, et pour l'autoriser en même temps à arrêter, par tous les moyens légaux, la publication et l'exécution publique de l'ancien *Stabat* dédié au révérend père Varela.

Voici cette lettre, où se retrouve l'esprit facétieux qui n'a jamais abandonné Rossini, même dans les actes les plus sérieux de la vie :

« Mon cher Troupenas, j'ai reçu votre lettre du 16 courant, et je vais m'occuper tout de suite de marquer mon *Stabat* au métronome, ainsi que vous le désirez. Dans une dernière lettre que je reçois de M. Aulagnier, il se fait fort de la copie qu'il possède pour me menacer d'un procès, prétendant que le cadeau que j'ai reçu du Révérend d'Espagne est pour lui un contrat de vente de ma part. Cela m'amuse beaucoup. Il menace aussi de faire exécuter dans un concert-monstre, dit-il, le susdit *Stabat*. Si telle chose était pour se réaliser, j'entends par cette lettre vous donner procuration pleine et entière, afin que les tribunaux et la police empêchent de faire exécuter un ouvrage où il ne se trouve de ma composition que six numéros.

» Par ce même courrier, je vous envoie trois mor-

ceaux que j'ai mis en partition ; il ne me reste plus à vous envoyer que le dernier chœur final, que vous recevrez la semaine prochaine. Tâchez de ne pas trop *blaguer* dans les journaux sur le mérite de mon *Stabat*, car il faut éviter que l'on se f.... de vous et de moi. Je vous envoie deux lettres de M. Aulagnier, afin que vous connaissiez ses intentions, et cela, bien entendu, pour vous seul. Il est bien encore que vous sachiez que je lui ai répondu n'avoir jamais signé de contrat de vente avec le révérend Varela ; que je ne lui ai que dédié le *Stabat*, et que, du reste, la plus grande partie des morceaux ne sont pas de ma composition ; que je suis prêt à poursuivre jusqu'à la mort, soit en France, soit à l'étranger, tout éditeur qui voudrait user d'escroquerie.

» GIOACCHINO ROSSINI. »

Bologne, 24 septembre 1841.

Cette lettre était accompagnée d'un acte de cession ainsi conçu :

« Je soussigné, Gioacchino Rossini, compositeur de musique, demeurant actuellement à Bologne, en Italie, déclare céder par le présent acte, sans réserve, à MM. Troupenas et Cie, la musique d'un *Stabat Mater* que j'ai composée dans cette dernière ville en 1832. Cette cession, qui a pour but la publication de cette

œuvre dans la forme que le cessionnaire jugera le plus convenable, soit avec accompagnement d'orchestre, soit avec accompagnement de piano seul, tant en France que dans tout autre pays, sans exception; cette cession, dis-je, est faite moyennant le prix de six mille francs de France, payables le 15 février prochain, au domicile de MM. Rothschild frères, à Paris.

» Je m'engage à reconnaître au besoin toute cession que MM. Troupenas et Cie pourraient faire de la présente composition et déclare n'avoir jamais donné à personne, jusqu'à ce jour, le droit de la publier.

» Fait double entre les parties.

» Gioacchino Rossini. »

Bologne, 22 septembre 1841.

La lettre qu'on vient de lire fut suivie à quelques jours d'intervalle d'une autre lettre adressée à M. Aulagnier. Il n'est pas sans utilité de la joindre aux pièces du procès.

« Monsieur,

» De retour de la campagne, je trouve votre lettre qui m'attendait depuis quatre jours; c'est ce qui vous explique mon retard. Vous m'apprenez que l'on vous a vendu une propriété que j'ai seulement dédiée au révé-

rend père Varela, en me réservant de la faire publier lorsque je le jugerais convenable. Sans entrer dans l'espèce d'escroquerie que l'on voudrait faire au détriment de mes intérêts, je dois vous déclarer, monsieur, que si mon *Stabat Mater* était publié, soit en France, soit à l'étranger, sans mon autorisation, mon intention bien arrêtée est d'en poursuivre les éditeurs *jusqu'à la mort.* Au surplus, monsieur, je dois vous dire que dans la copie que j'envoyai au révérend père, il ne se trouve que *six morceaux* de ma composition, ayant chargé un ami d'achever cet ouvrage que je ne pouvais finir, parce que j'étais gravement indisposé ; et comme je ne doute pas que vous ne soyez bon musicien, par l'examen que vous pourrez faire de cette copie, il vous sera facile de vous apercevoir de la différence de style qu'il y a entre un morceau et l'autre. Peu de temps après, revenu en santé, j'achevai mon ouvrage, et c'est seulement auprès de moi qu'existe l'autographe de ces nouveaux morceaux. Je regrette beaucoup, monsieur, de ne pouvoir vous permettre la publication de mon *Stabat Mater*, espérant une occasion plus favorable pour vous prouver la considération distinguée avec laquelle

» Je me dis votre dévoué

» GIOACCHINO ROSSINI. »

Bologne, 28 septembre 1841.

Le procès était à peine engagé, que déjà l'œuvre commençait à faire du bruit dans le monde des arts. Dans une soirée intime chez M. Zimmerman, dont les salons ont été longtemps le rendez-vous des musiciens d'élite, on avait fait une première lecture du *Stabat* en présence de quelques amis de Rossini, et l'effet en avait été prodigieux.

A quelques jours d'intervalle, le dimanche 31 octobre 1841, M. Troupenas réunit dans les salons particuliers de M. Henri Herz des artistes distingués et les principaux représentants de la presse. Là, six morceaux du *Stabat* furent chantés au milieu des applaudissements. Le piano était tenu par M. Th. Labarre, les chœurs étaient dirigés par M. Panseron, le double quatuor était conduit par M. Girard, les solistes étaient Mme Viardot-Garcia, Mme Labarre, MM. Alexis Dupont et Géraldy.

Le lendemain tout Paris savait que Rossini avait composé un nouveau chef-d'œuvre.

Le procès néanmoins suivait son cours, et l'éditeur véritable, M. Troupenas, ne savait quel moyen employer pour donner à la nouvelle partition de Rossini le retentissement qu'elle méritait. Des concerts au piano, avec un simple quatuor d'accompagnement, ce n'était pas digne du maître! Deux mois s'écoulèrent.

Tout le monde savait par les tribunaux, qui ne cessaient d'en retentir, qu'il existait une composition religieuse de l'auteur de *Guillaume Tell*, mais cinquante personnes tout au plus l'avaient entendue.

Après la première audition intime, nous n'avions pas mis en doute le succès devant le public; nous avions été fanatisés par cette musique, et, forts de notre conviction, nous allâmes trouver M. Troupenas pour lui demander s'il ne voudrait pas nous céder le droit exclusif d'exécution du *Stabat* pendant trois mois à Paris.

— Quelle somme m'offrez-vous? nous répondit M. Troupenas.

— Huit mille francs.

— L'ouvrage ne m'en coûte que six mille; l'offre me sourit. Dans une heure, M. Masset, mon associé, sera chez vous, et il vous portera la réponse.

M. Masset fut exact. La réponse fut un consentement. Séance tenante, nous lui comptâmes huit mille francs, et il nous remit en échange une copie du manuscrit.

Si M. Troupenas avait cédé facilement à nos désirs, c'est que les difficultés de l'exécution publique l'avaient trop effrayé. Nous voilà, à notre tour, frappant aux portes des théâtres, et n'éprouvant que des déceptions. M. Léon Pillet, alors directeur de l'Opéra, nous répond que son théâtre n'est pas fait pour la musique d'Église,

et qu'il faut porter le *Stabat* à la Madeleine ou à Saint-Roch. M. Dormoy, qui dirigeait le Théâtre Italien, refuse de s'associer à nous, et n'est pas persuadé du succès. Il ne nous restait plus qu'un moyen, c'était de louer la salle des Italiens, de prendre à nos frais les solistes, les chœurs, l'orchestre. Nous n'hésitâmes pas.

Il fallait avant tout s'assurer du concours des premiers artistes. Mme Giulia Grisi et M. Mario ne comprirent pas d'abord toute la portée de l'œuvre et accueillirent froidement notre projet. Tamburini seul nous comprit; après avoir lu deux fois le *Pro peccatis*, et jeté un coup d'œil sur l'ensemble de l'ouvrage, il s'écria : « C'est beau, c'est admirable ; je verrai Mmes Grisi, Albertazzi et M. Mario ; en attendant, vous pouvez entièrement compter sur moi. » Le soir même M. Dormoy nous annonça que ces artistes chanteraient le *Stabat*. Nous déposâmes la somme de six mille francs pour garantir les principaux frais, qui, en fin de compte, s'élevèrent à huit mille francs. La seule réserve que nous fîmes, ce fut qu'aucune personne étrangère au théâtre ne serait admise aux répétitions.

Le lendemain le *Stabat* brillait en grosses lettres sur l'affiche du Théâtre Italien. Deux jours après, les chœurs et l'orchestre étaient convoqués pour la première répétition. Plus de six cents demandes d'entrées

furent adressées à M. Dormoy, qui dut répondre négativement, selon nos conventions. Il n'y avait dans la salle, le jour de la première épreuve, que nous et le directeur du théâtre. Après l'introduction, les artistes stupéfaits ne savaient comment exprimer leur étonnement, et à mesure qu'on avançait dans la lecture, — car ce n'était autre chose qu'une lecture, — les interprètes du *Stabat* étaient de plus en plus dominés par l'émotion. Le quatuor sans accompagnement, l'air du ténor, l'*Inflammatus*, le *Pro peccatis*, mirent le comble à l'enthousiasme ; à la fin, tous les archets battirent sur leurs instruments, et il s'éleva du sein de l'orchestre et des masses chorales un cri unanime d'admiration.

L'effet de cette répétition se répandit bien vite au dehors. En un jour toutes les places furent louées pour la première exécution. De tous les côtés on s'informait du jour où devait avoir lieu la seconde répétition ; il aurait fallu une salle quatre fois plus vaste que celle des Italiens pour contenir les curieux qui voulaient y assister.

Mais cette fois encore la salle resta complétement vide : telle était notre volonté. Nous renonçons à dépeindre le fanatisme qui s'empara des exécutants à cette deuxième épreuve : c'était une sorte de délire.

Enfin le moment solennel arriva. Le *Stabat* de Ros

sini fut chanté devant une foule immense le 7 janvier 1842, dans la salle Ventadour, à deux heures de l'après-midi.

Le nom de Rossini fut acclamé au milieu des applaudissements. L'œuvre tout entière transporta l'auditoire; le triomphe fut complet. On fit répéter trois morceaux : l'*Inflammatus*, le quatuor sans accompagnement, le *Pro peccatis*, et l'on sortit du théâtre ému et saisi d'une admiration qui gagna bientôt tout Paris.

Jusque-là, le Théâtre Italien, sous la direction de M. Dormoy, s'était traîné piteusement. Le *Stabat* venait lui apporter une vie nouvelle; le directeur le comprit, et il eut regret d'avoir repoussé l'association que nous lui avions proposée. Le lendemain, à la première heure du jour, il arrivait chez nous, le désespoir dans l'âme, nous priant et nous suppliant de lui céder ce *Stabat* qui devait rétablir sa fortune chancelante. Il pouvait nous refuser sa salle pour d'autres exécutions. Le sentiment d'amitié qui nous liait à M. Dormoy l'emporta sur les préoccupations d'intérêt; nous aurions pu tirer cent mille francs de l'exploitation du nouveau chef-d'œuvre, nous cédâmes nos droits à M. Dormoy pour un bénéfice net de douze mille francs. Le *Stabat* fut exécuté quatorze fois pendant la saison et rapporta plus de cent cinquante mille francs à la direction.

Deux mois après, le 10 avril 1842, Rossini qui n'est pas aussi insensible qu'on voudrait le faire croire, nous écrivait la lettre suivante :

« Mes chers messieurs,

» J'ai appris tout ce que vous avez fait pour l'exécution de mon petit *Stabat Mater* au Théâtre Italien. Je ne savais pas que M. Troupenas vous eût cédé les droits que je lui avais conférés. J'en suis doublement enchanté, puisque l'affaire a été bonne pour vous, et que, grâce à votre excellente amitié pour moi, l'œuvre a eu des interprètes qui en ont assuré le succès. Recevez mes bien sincères remercîments, que j'espère pouvoir vous renouveler à Bologne, puisque, d'après ce que m'a écrit M. Troupenas, vous devez bientôt y venir.

» G. Rossini. »

Le procès qu'avait soulevé le *Stabat* fut enfin jugé : on débouta M. Aulagnier de ses prétentions, et M. Troupenas fut déclaré unique et légitime propriétaire de la partition du maître.

Mais un autre procès, bien autrement sérieux au point de vue de l'art, signala l'apparition du nouveau chef-d'œuvre. Du prétoire le débat fut transporté dans l'arène de la critique. Les uns, — et nous étions de ce

nombre, — soutenaient que le *Stabat* de Rossini était empreint de la couleur musicale qui convenait au sujet; les autres, — et ceux-là formaient une bien faible minorité, — prétendaient que ce n'était pas de la musique religieuse.

Oh! les bons apôtres que voilà! Donnez-leur donc, à ces puritains intraitables, du plain-chant avec accompagnement de serpent!

Le *Stabat* de Rossini n'est-il pas assez religieux? Est-ce que cette musique n'est pas religieuse, parce qu'elle vous remue l'âme? Est-ce qu'à l'église le cœur doit se tenir raide et glacé comme le suisse? A l'église, est-ce qu'on n'y pleure pas? est-ce qu'on n'y porte pas toutes les douleurs? est-ce que l'âme n'y est pas profondément émue? est-ce que le cœur n'y bat pas? Est-ce que la prière ne comporte pas des ardeurs infinies, les deux sortes de prières : la prière qui implore, celle de tous; la prière qui rend grâce, celle des âmes d'élite! N'est-ce pas à l'église que se manifestent les grands élans, les grands tressaillements intérieurs? Et la musique du *Stabat*, qui doit être la musique de toutes ces choses, vous craignez que la mélodie n'en soit trop expressive!

Mais, est-ce que la sculpture d'Église n'admet que de grandes figures de moines, droites et austères?

n'admet-elle pas aussi de beaux anges agenouillés et priant, ou bien s'élançant pour prendre leur vol? de ravissantes vierges d'une idéale beauté? Est-ce que la peinture d'Église ne comporte que des têtes mornes et blafardes? Est-ce qu'elle exclut la richesse des tons, l'éclat et la variété des couleurs? Est-ce qu'elle craint d'émouvoir par des scènes dramatiques? Est-ce qu'elle ne nous montre pas de belles Madeleines aux longs cheveux d'or? En un mot, est-ce que le sentiment religieux ne contient pas essentiellement un élément poétique? et vous croyez que la musique va retrancher d'elle-même sa poésie!

Voilà ce que disaient les hommes de goût et de progrès à propos du *Stabat* de Rossini, et l'opinion publique se rangea de leur côté. On peut trouver qu'il y a trop de luxe dans l'harmonie, dans les modulations, dans les ornements; mais en général l'œuvre a le caractère religieux par le tour et par le sens de la mélodie. C'est là une belle musique, rayonnante de verve et de génie. Aujourd'hui le débat est clos sur ce point.

Depuis 1842, il ne s'est pas passé une saison où le Théâtre Italien n'ait fait exécuter le *Stabat* au moins une fois. En 1854, M. Ragani a voulu rester fidèle à la tradition, et, pour donner à l'œuvre le plus grand éclat possible, il en a confié l'exécution à l'élite de sa troupe,

Mmes Alboni, Frezzolini, MM. Mario, Graziani; renforcés de Mlles Ernesta Grisi, Weith, MM. Dalle Aste, Neri, Baraldi et Florenza. On a vivement regretté de ne pas voir figurer M. Tamburini dans ce programme : c'est un nom à jamais inséparable du *Stabat* de Rossini. Comme en 1842, l'orchestre et les chœurs avaient été augmentés. Nous n'avons qu'à louer M. Ragani d'avoir ainsi fêté le chef-d'œuvre.

CHAPITRE VINGT-UNIÈME

Retour de Rossini à Paris en 1843.

Après le *Stabat* on pouvait espérer que Rossini consentirait à reprendre la plume. Non, le cygne de l'Italie avait refermé ses ailes. Une longue et douloureuse maladie le jetait dans un continuel marasme. On lui conseilla d'aller se faire soigner à Paris. Il reprit, en effet, le chemin de la France et arriva dans la capitale à la fin du mois de mai 1843.

Pendant les premiers jours sa maison offrit l'aspect d'une entrée de théâtre. Il y avait une queue persévé-

rante comme pour une première représentation. Les visiteurs portaient leurs cartes, écrivaient leurs noms sur un registre, car tous ne pouvaient pénétrer dans l'appartement de l'illustre compositeur. Il fallait à Rossini du calme et des soins de tous les instants ; il lui était formellement interdit d'écrire et de s'appesantir trop longtemps sur un même sujet. Sa maladie réclamait une grande tranquillité de corps et d'esprit ; il devait surtout éviter ce qui pouvait lui donner de trop vives sensations. Il avait avec lui une femme de cœur et d'esprit, Mme Pélissier, qui ne cessait de lui prodiguer les soins les plus affectueux.

Après trois mois de traitements de toute sorte, sa maladie, qui était assez grave au début, diminua sensiblement ; la solitude et la souffrance avaient noirci son imagination au point de lui faire oublier ses amis, son génie et sa gloire. L'idée de la mort lui causait d'affreux tourments. « En entrant dans Paris, nous disait-il la veille de son départ, j'ai senti comme un brouillard qui se détachait de ma tête. Mes yeux suivaient avec la plus grande curiosité tous les objets qui se présentaient devant moi. Pendant dix minutes, je me suis senti comme un enfant en vacances. Je vous assure qu'en revoyant Paris, j'ai éprouvé une véritable émotion. »

Durant les trois mois que Rossini passa dans la capitale, sa maison fut visitée par plus de deux mille personnes. Le compositeur ne recevait pas jusqu'à midi ; la matinée était donnée entièrement à ses médecins qui le soignaient avec une touchante cordialité. De midi à quatre et cinq heures, Rossini allait se promener, revoir quelques vieux amis, causer avec ceux-ci de leurs exploits amoureux, avec ceux-là des meilleurs vins et des meilleurs mets, et avec aucun il ne causait de poésie ni de musique. Il se mettait à table de six à sept heures ; puis, jusqu'à minuit, son appartement s'emplissait de visiteurs qui étaient heureux d'écouter pendant quelques heures ses spirituelles causeries.

D'habitude Rossini n'avait pas de piano chez lui : il s'attendait en arrivant à Paris à être obsédé par les chanteurs et les cantatrices qui, sous prétexte de lui demander des conseils, l'auraient accablé de leurs importunités. Cependant, il avait pour tous ceux qui venaient le consulter une bonté toute paternelle. Si l'on s'invitait pour lui faire entendre un artiste ou une composition musicale, Pleyel envoyait un de ses pianos, et Rossini passait des heures entières à écouter avec une extrême bienveillance.

Il quitta Paris à la fin de septembre 1843 et retourna

à Bologne à petites journées. Ce voyage lui fut salutaire.

En 1845, Mme Colbrand-Rossini meurt à Bologne. Cette cantatrice renommée a eu sur la carrière de son mari une influence incontestable. Il n'est donc pas inutile de rappeler ici les principaux traits de sa vie d'artiste.

CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME

Mme Colbrand-Rossini.

Les succès obtenus dans la carrière théâtrale ne laissent ni de longs souvenirs ni des traces profondes. — Le compositeur, le poëte, dont le talent a quelque portée, se survivent dans leurs productions, et trouvent même dans la postérité des échos sympathiques. Il n'en est point ainsi des grands chanteurs auxquels la scène doit sa fortune et sa gloire. Après avoir pendant dix, vingt ans, électrisé le public et savouré les douceurs de la popularité, il arrive un moment où ils se voient dépouillés de tout prestige. Par suite de ces brusques révolutions qui s'accomplissent périodiquement dans le monde des

arts, leur renommée s'efface, et leurs noms vivent à peine dans la mémoire de quelques amateurs fidèles au culte du passé, défenseurs intrépides des traditions musicales.

Du génie des chanteurs les plus éminents il ne reste rien que les impressions du public, impressions nécessairement fugitives, et qui disparaissent promptement devant des préoccupations, des jouissances nouvelles.

Voici une cantatrice d'un grand talent, que quinze ans de succès ont signalée à l'attention du monde musical, et dont la célébrité s'est accrue par son mariage avec le plus illustre compositeur de notre époque; eh bien! à part quelques vieux dilettantes, derniers représentants d'une génération à peu près éteinte, qui donc connaît aujourd'hui Mme Colbrand? Les hommes même qui se piquent d'érudition ne la mentionnent qu'avec une légèreté dédaigneuse. C'est une raison de plus pour que nous rendions hommage à un des talents qui ont le plus contribué à la régénération du théâtre moderne.

Mme Colbrand (Isabella Angela) est née à Madrid en 1785. Son père, Gianni Colbrand, professeur de musique de la chapelle et de la chambre du roi d'Espagne, la destina à la carrière des arts. Ses dispositions pour le chant se firent pressentir presque dès le berceau; à trois ans elle chantait déjà juste, et à six don Francesco

Pareja, premier violoncelliste de Madrid et compositeur, lui donna des leçons de musique. A neuf ans, elle étudia sous Martinelli, chanteur de mérite, qui, dans les premières années de ce siècle, s'est fait dans le genre bouffe une belle réputation.

Elle venait d'atteindre sa quatorzième année, quand le célèbre Crescentini, émerveillé de ses progrès, se plut à diriger lui-même son éducation musicale, et lorsqu'il la jugea capable de prendre son essor, il prophétisa la renommée dont elle devait jouir un jour en disant :

« Je ne pense pas qu'il y ait en Europe un talent plus beau que le tien ! »

Il accompagna cet éloge du don de toute sa musique.

L'Espagne, encore très-arriérée sous le rapport musical, n'offrait que de faibles ressources à la jeune cantatrice. Son ardente imagination s'était bien des fois élancée vers la France, avant que son rêve pût se réaliser. Elle vint chez nous en 1805. Les concerts qu'elle donna dans plusieurs villes du Midi, notamment à Lyon, à Bordeaux, à Marseille, attirèrent l'élite de la société. Elle introduisit dans ces réunions une piquante nouveauté : c'étaient de délicieuses chansons espagnoles, auxquelles sa physionomie expressive et sa pantomime animée imprimaient un cachet exceptionnel.

En quittant la France, Mme Colbrand se dirigea vers l'Italie, qui devint dès lors sa patrie d'adoption. Sa belle voix et son excellente méthode furent très-appréciées, et elle reçut de plusieurs impresarii des propositions fort avantageuses; elle refusa tout, bien décidée à ne se produire sur la scène qu'avec un talent déjà mûr et développé par dès études et des méditations profondes.

C'est seulement en 1809 que Mme Colbrand aborda le théâtre; elle avait alors vingt-quatre ans. Ses débuts eurent lieu à la *Scala* de Milan, sur cette scène illustrée par tant d'artistes éminents; elle avait à lutter contre de glorieux souvenirs, et devait nécessairement redouter des comparaisons défavorables. Ce ne fut donc pas sans une vive émotion qu'elle parut devant le public; mais les témoignages de sympathie dont elle fut l'objet, lui rendirent promptement toute la puissance de ses moyens.

Mme Colbrand passa un an au théâtre de la *Scala* en qualité de *prima donna seria;* elle y fit preuve d'une intelligence et d'une activité au-dessus de tout éloge, et sut donner un nouvel intérêt aux principaux ouvrages de Sacchini, de Paër et de Zingarelli.

En 1810, elle fut engagée à la *Fenice* de Venise, où ses représentations furent marquées par une circonstance singulière.—Un soir qu'elle jouait le rôle d'*Iphi-*

génie, une couronne et une pièce de vers en langue italienne tombèrent à ses pieds; ces vers, magnifique hommage rendu au talent de la cantatrice, portaient la signature de lord Byron.

Après avoir fait à Rome un séjour de peu de durée, Mme Colbrand se rendit à Naples, où elle chanta sur le théâtre *San Carlo* jusqu'en 1821.

A partir de cette époque, il s'opéra dans sa manière une transformation remarquable, transformation due, sans contredit, à l'influence de Rossini. En effet, une liaison très-étroite s'était formée entre le grand compositeur et la célèbre cantatrice. Leur mariage, qui eut lieu le 15 mars 1822, fit une profonde sensation.

Bientôt après, Mme Colbrand partit pour Vienne; elle y joua avec un éclatant succès le rôle de Desdemona. Jamais elle n'avait été si heureusement inspirée; en écoutant ce chant si pur, si expressif, si dramatique, on s'étonnait que les leçons du grand maître eussent si rapidement porté leurs fruits.

Au mois de mai 1823, elle se rendit à Londres avec Rossini. Ce voyage ne fut pour les deux époux qu'une série d'ovations.

Aussitôt après l'arrivée de Rossini dans la capitale de l'Angleterre, le roi envoya un de ses gentilshommes de la chambre pour s'informer de sa santé, et lui faire de-

mander quand il pourrait venir le voir. Rossini, qui avait été très-malade dans le trajet de Calais à Douvres, était dans son lit quand cette visite lui arriva, et il s'excusa de ne pouvoir fixer le jour où il pourrait accepter l'honneur insigne que le roi daignait lui faire. L'indisposition de Rossini se prolongea pendant six jours, et le roi d'Angleterre envoya pendant six jours son chambellan de service pour avoir de ses nouvelles. Rossini, se trouvant rétabli, se rendit au château. Le roi alla au-devant de lui, et, lui prenant affectueusement la main, l'introduisit dans son cabinet. Rossini eut l'honneur de dîner tête à tête avec Sa Majesté.

Plusieurs membres du parlement lui donnèrent un banquet splendide de cinq cents couverts. Après le repas, on pria Rossini de chanter un morceau d'*Otello;* il l'exécuta avec une précision, un goût, une expression admirables. Les convives le prièrent d'accepter un présent de deux mille livres sterling.

Quelques jours après eut lieu, à Londres, la première représentation de l'opéra de *Zelmira,* dans laquelle le principal rôle était joué par Mme Colbrand. A propos de cette représentation, *le Times* s'exprimait en ces termes :

« L'Opéra de Londres, King's Theatre, a fait son ouverture samedi dernier. Il y avait beaucoup de monde.

La *Zelmira* de Rossini avait été choisie pour l'ouverture ; c'est la tragédie française de Dubelloi, arrangée par un *poeta* de troupe, qui y a mis beaucoup du sien. On a applaudi plusieurs morceaux remarquables de caractère et d'expression. Les chœurs et les morceaux d'ensemble ont produit beaucoup d'effet. »

Suivent quelques remarques critiques qui feraient croire que Rossini n'était pas en accord parfait avec la direction du théâtre.

« Mme Colbrand-Rossini a joué le rôle de Zelmira. Sa méthode de chant a paru rappeler celle de Mme Mainvielle-Fodor, ce qui lui a valu de chaleureux applaudissements. Quoique sa voix laisse à désirer dans les cordes hautes, elle a montré un grand talent de cantatrice et de tragédienne.

» Garcia a chanté le premier acte avec une chaleur extrême ; il était épuisé au second. Porto a fait des merveilles avec sa forte voix de basse.

» L'opéra fini, le parterre a demandé Rossini, qui a été amené sur la scène par Garcia. »

A leur départ de Londres, Rossini et sa femme furent salués par les plus vives acclamations.

Peu de temps après, Mme Colbrand quitta le théâtre… Il est vraiment à regretter qu'elle ait pris cette résolution à une époque où, sous l'influence de nouvelles

études musicales dirigées par Rossini, ses facultés dramatiques et musicales avaient acquis leur plus haut degré de puissance. Il est aussi à regretter qu'elle n'ait point paru sur la scène parisienne : dans cette chaude atmosphère, en présence de cantatrices de premier ordre et du public le plus intelligent, le plus éclairé, elle aurait senti se réveiller dans son cœur une généreuse émulation; et qui sait si elle n'eût pas jeté un nouvel éclat sur les chefs-d'œuvre du maître des maîtres?

Depuis qu'elle s'était retirée du théâtre, elle vivait à Bologne dans une retraite silencieuse et modeste. Elle a été entourée jusqu'à ses derniers moments de quelques amis dévoués qui l'avaient connue au temps de ses plus beaux triomphes et qui lui étaient restés fidèles. On aimait son caractère affectueux et expansif, sa conversation brillante et animée; on l'estimait pour les bienfaits qu'elle répandait autour d'elle. Rossini ne laissa pas passer un seul jour pendant la maladie de sa femme, sans s'informer de l'état de sa santé, et le 7 octobre 1845, quand on vint lui annoncer qu'elle avait cessé de vivre, l'illustre compositeur manifesta la plus profonde douleur.

CHAPITRE VINGT-TROISIÈME

La Foi, *l'Espérance* et *la Charité*. — Statue de Rossini à l'Académie Royale de Musique. — Sa *villa* de Bologne. — Sa vie intime. — Une soirée chez Rossini. — Il est chassé de Bologne par la révolution. — Florence.

I

Dans le mois de novembre 1844, l'éditeur, M. Troupenas, publia trois chœurs religieux de Rossini, *la Foi*, *l'Espérance* et *la Charité*. Deux de ces morceaux étaient anciens; celui de *la Charité* seul était nouveau. « On m'accuserait d'avarice, dit Rossini à M. Troupenas, le jour où celui-ci vint le prier de lui permettre d'éditer les deux premiers chœurs, si je vous laissais publier ces vieilleries. Vous voulez appeler cela *la Foi* et *l'Espérance*, il faut nécessairement y joindre *la Charité*. Voici votre troisième chœur. »

Ces trois chœurs, d'une délicieuse facture et d'une adorable simplicité mélodique, obtinrent le plus éclatant succès. Depuis ce moment, le maître, avec une obstination que le monde musical déplore, est rentré silencieusement sous sa tente. Si c'est pour y jouir vivant de son immortalité, il doit être heureux, car nul artiste, nul poëte, n'a vu, sa vie durant, rayonner autour de ses œuvres et de son nom, plus d'admiration et plus de gloire.

II

Rossini a reçu en 1829 seulement la croix de chevalier de la Légion d'honneur; il avait écrit alors plus de trente opéras. En 1852, Louis-Napoléon, président de la république, le décora de l'ordre de commandeur. Le sultan lui a envoyé, en 1853, la croix de l'ordre du Nidjam.

L'Académie Royale de Musique, à son tour, a voulu honorer ce grand génie; elle a élevé sur un socle la statue du maître vivant. Rossini est là, sculpté en marbre, assis dans une attitude naturelle, modeste, insouciante, et regardant passer devant lui la foule qui

a tant de fois applaudi ses chefs-d'œuvre. Ce travail est l'hommage d'un artiste convaincu, M. Etex, à la gloire du poëte-musicien dont le nom traversera les siècles. La statue est à l'entrée de l'Opéra, sous le péristyle. Le jour où tomba le voile, notre première scène lyrique se mit en fête. C'était le 9 juin 1846. Le théâtre avait une animation inaccoutumée; le public, souriant de joie, s'était répandu par flots dans la salle. Ce fut une soirée mémorable. Le programme de cette fête en l'honneur de Rossini ne renfermait que des œuvres de l'illustre compositeur. Il mérite d'être recueilli :

1° Le *Stabat*, chanté par MM. Tamburini, Gardoni, Mlles Dobrée et Masson;

2° L'ouverture de *Guillaume Tell;*

3° Air de *Maometto secondo*, par M. Tamburini;

4° Duo du *Barbier*, par Mme Cinti-Damoreau et M. Barroilhet;

5° Cavatine du *Barbier*, par M. Tamburini;

6° Rondo de *la Cenerentola*, par Mme Cinti-Damoreau;

7° Prière de *Moïse;*

8° Deuxième acte de *Guillaume Tell*, par MM. Duprez, Barroilhet, Brémond, et Mlle Nau.

III

Pendant que Paris donnait à Rossini cette preuve nouvelle d'admiration et de reconnaissance, lui était à Bologne, vivant au milieu de quelques amis, et s'inquiétant fort peu des honneurs qu'on lui rendait. En **1847**, il épousa Mme Pelissier, dont l'attachement et le sincère dévouement ne se sont pas un instant démentis. Il s'était formé un cercle de fidèles qui se groupaient autour de lui, et ne passaient pas une seule journée sans venir le distraire dans son palais. L'habitation qu'il s'était faite à Bologne était celle d'un prince. Il y avait accumulé toutes les richesses de l'art : bronzes antiques, bronzes modernes, statues, bas-reliefs, tableaux de toutes les écoles, meubles de toutes les époques, tapis, vases étrusques, vases chinois, marbres de porphyre, médaillons de l'ancienne Rome, antiquailles de Pompeï et d'Herculanum, c'était un musée complet, auquel avaient présidé le goût et un amour suprême du beau. Ce palais de Rossini, abrité au milieu des jardins embaumés, était le rendez-vous de tous les voyageurs, artistes, poëtes, diplomates,

princes, qui passaient de ce côté de l'Italie. Sa table était ouverte à tout le monde; il suffisait de porter un nom connu, ou d'avoir une lettre d'introduction, pour recevoir au palais Rossini une affectueuse hospitalité.

On s'est beaucoup trop occupé de la vie intime du grand maître; on lui a prêté des goûts vulgaires, des habitudes peu en harmonie avec son caractère et ses idées. Quel droit avait donc la publicité de raconter tant de faussetés et de chercher à dépoétiser cette grande figure, que, de près ou de loin, il ne devrait être permis de saluer qu'avec respect? Pas un homme du peuple, pas un enfant, pas un vieillard, à Bologne, qui n'ôtât son chapeau lorsque passait sous les arcades de la ville l'Orphée de l'Italie. Il s'arrêtait avec le premier-venu, devisant de choses et d'autres, et ne laissait pas un mendiant lui tendre deux fois la main.

Nous allâmes à Bologne au mois de juin 1845. A peine arrivés, nous fîmes appeler un barbier, qui se rendit chez nous avec la rapidité de l'éclair. Le barbier *di qualità* n'existe plus en Espagne; c'est en Italie qu'il a transporté ses pénates, ses rasoirs et ses ruses. Pendant que le joyeux Figaro procédait à son opération, le nom de Rossini fut prononcé par l'un de nous, nous ne savons plus à quel sujet.

« Ah! vous voulez voir le chevalier Rossini? se mit à

dire le barbier en nous interrompant brusquement. Eh bien! il demeure dans telle rue, vous le trouverez à telle heure. Le matin, il va se promener à onze heures; après midi, à deux heures, il va chez madame P***; à cinq heures, il rentre pour dîner; et le soir, à huit heures, il reçoit ses amis chez madame P***.

Ces renseignements, débités avec un ton d'assurance et une volubilité qui auraient étonné le Figaro de Beaumarchais lui-même, nous auraient été fort utiles, si le hasard ne nous avait servis mieux encore que notre complaisant cicerone. A peine étions-nous sortis, que nous aperçûmes Rossini se promenant avec quelques amis sous les arcades d'un quartier isolé de Bologne. Il avait l'air d'un philosophe de la Grèce, marchant dans les rues d'Athènes entouré de ses disciples attentifs à sa parole. Il nous fit un accueil aimable et vraiment affectueux, nous prit par le bras et nous conduisit jusqu'à son palais, en causant avec nous de la France, de ses amis de Paris, de l'état de la musique. Il nous parla surtout de Donzelli, le célèbre ténor, que Paris a admiré avant l'arrivée de Rubini. « Voilà un chanteur! » ajouta-t-il, avec un accent de conviction impossible à rendre. Arrivés à la porte de son splendide palais, Rossini nous témoigna ses regrets de ne pouvoir, à cause de la faiblesse de ses jambes, nous

servir de guide dans nos excursions. Mais il nous traça à la hâte le plan que nous devions suivre pour voir sans perdre de temps tout ce que la ville et la campagne renferment d'intéressant pour les étrangers. Il nous engagea principalement à visiter le *Campo Santo*, qui est l'un des plus remarquables de l'Italie. L'insistance avec laquelle il renouvela cette recommandation nous impressionna vivement. Le cimetière de Bologne renferme les tombeaux de tous les hommes illustres de la cité. Le Raphaël de la musique, nous disions-nous, aurait-il déjà marqué sa place dans ce sombre asile de la mort?

En le quittant, il nous fit promettre d'aller passer la soirée avec lui chez Mme Pelissier, aujourd'hui Mme Rossini. Le sculpteur Etex était avec nous. Comme on peut bien le penser, nous ne manquâmes pas de nous rendre chez Mme Pelissier. Etex, en venant à Bologne visiter Rossini, avait un but qui l'honorait comme homme et comme artiste, celui de mouler les mains de l'illustre maître pour la statue en marbre qu'il destinait à l'Académie Royale de Musique et dont l'inauguration, ainsi que nous l'avons dit, eut lieu le 9 juin 1846. « Mes mains sont comme celles de tout le monde, se mit à dire Rossini, avec un malin sourire et en les montrant complaisamment à Etex. Connaissez-vous Bar-

rochi, le sculpteur bolonais? » ajouta-t-il vivement, comme pour couper court à la conversation. Nous nous regardâmes avec étonnement, cherchant à deviner le sens et la portée de cette question. Rossini s'empressa de continuer : « Demain vous viendrez avec moi chez Barrochi, qui est un excellent mouleur, vous trouverez chez lui tous les instruments de moulage et vous pourrez disposer de mes mains. »

Nous passâmes cinq heures avec Rossini. Ce fut sur la France surtout que roula notre conversation. Rossini s'était très-animé ; les veines de son front s'étaient enflées d'une manière sensible ; ses yeux fins, d'ordinaire à moitié fermés, s'étaient en quelque sorte dilatés et l'on y pouvait lire les impressions diverses dont il était agité. Tout à coup Mme Pelissier interrompit notre causerie en faisant observer à Rossini qu'il était une heure et demie du matin. Depuis plusieurs années il ne lui était pas arrivé une seule fois de se coucher après dix heures.

Rossini, loin de se stériliser dans l'isolement, comme on ne cessait de le répéter, semblait au contraire y avoir puisé une nouvelle sève et de nouvelles sources d'émotions.

IV

Jusqu'en 1848, Rossini avait passé à Bologne des années calmes et heureuses. La révolution qui promenait ses cris dans toute l'Italie, vint le troubler dans sa solitude ; le bruit des crosses de fusil résonnant sur le pavé, tout ce peuple déchaîné, chantant à travers les rues ses hymnes les plus passionnés, l'effrayèrent ; on voulut le forcer à se mêler aux bacchanales populaires, lui le musicien retiré, le cygne de Pesaro, comme on l'appelait, qui était venu reposer ses ailes sous les solitaires et paisibles oasis de sa villa. On le rechercha, on l'obséda, on cria dans un tel désaccord et avec une telle obstination parce qu'il ne voulait pas prendre part aux luttes publiques, qu'un beau jour, fatigué de toute cette agitation, il s'enfuit sans mot dire à Florence. Le lendemain on venait le chercher encore ; il était déjà loin.

C'est à Florence, la ville des Médicis, cet autre sanctuaire des arts, que Rossini habite depuis plusieurs années, honoré, respecté, vivant au milieu des artistes, dont il est le conseil, pour mieux dire, le père, et dans

le monde des salons, qu'il éblouit encore de son esprit toujours jeune, de sa conversation toujours aimable!

Se réveillera-t-il encore une fois, et jettera-t-il au monde attentif de nouvelles inspirations? Le feu du génie s'est-il au contraire éteint dans ce foyer de mélodie? Les échos qui traversent les Alpes restent silencieux. Le poëte n'a pas brisé sa lyre; mais il ne veut plus chanter. Il a fait assez pour sa gloire, il a fait assez pour la postérité. On dira le jour où la main de Dieu marquera le terme de sa vie: Son char a parcouru toutes les étapes de la renommée; il a fait lui-même ses funérailles; il y a assisté, et il a pu jouir vivant du grand spectacle de la popularité. Quelle douce consolation de monter, heureux et satisfait, au royaume des immortels, où sont assis, sur un trône illuminé, Homère, Dante, Raphaël, Michel-Ange, Mozart et Beethoven!

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME

La musique dramatique en Italie depuis son origine jusqu'à Rossini.

I

Il est des nations privilégiées qui ont pour mission de faire rayonner partout le sentiment du beau, et dont le rôle éminemment civilisateur et la féconde initiative se révèlent par des travaux destinés à servir éternellement de modèles. Telle fut la Grèce dans l'antiquité, telle est l'Italie dans les temps modernes.

Depuis quatre siècles, l'Italie étend sur l'Europe entière l'influence de son génie. Ses poëtes, ses peintres, ses architectes, ses sculpteurs, nous ont laissé des créations où la séve circule toujours, où même elle surabonde,

et qui rayonnent d'une immortelle beauté ! Soit qu'ils aient voulu s'inspirer des formes antiques, soit qu'ils aient pris leur essor dans les sphères du spiritualisme chrétien, les artistes de la péninsule ont donné à leurs monuments, à leurs tableaux, à leurs statues, à leurs poëmes un cachet admirable d'individualité. Il est impossible d'unir à un plus haut degré le génie et la science, le goût et l'inspiration, la force et la grâce, la poésie des formes et l'élévation des idées.

En musique surtout, l'Italie marche à la tête des nations les plus civilisées ; on peut dire que jusqu'ici, elle n'a point eu de rivale ; par sa féconde initiative, par ses puissantes institutions, par ses méthodes supérieures, par l'impulsion qu'elle a donnée à l'art du chant, enfin par les nombreux chefs-d'œuvre dont elle a doté la scène lyrique, elle a exercé, elle exerce encore une sorte de dictature dans le monde des arts.

A partir de la renaissance toutes les cités italiennes se colorent d'un poétique reflet. Toutes rivalisent de zèle et d'intelligence pour cultiver le champ de l'harmonie et développer les germes féconds qu'il recèle. Naples, Milan, Venise, Florence, Rome, Bologne et des localités moins importantes encore voient éclore des essaims de compositeurs qui s'élancent à la conquête d'un art nouveau, et qui, en agrandissant les traditions,

s'efforcent d'arriver au progrès. Toutes ces villes sont agitées du même enthousiasme, du même besoin de rénovation musicale ; mais chacune révèle dans ses productions son caractère, sa physionomie, ses traits caractéristiques ; chacune forme une école distincte, qui s'inspire des mœurs, des traditions, du climat, de toutes les influences du ciel, de la végétation, de l'atmosphère.

C'est un curieux et beau spectacle que toutes ces cités italiennes, qui dans leurs variétés, leurs nuances et leurs contrastes, concourent avec un ensemble merveilleux au même but, la régénération de l'art musical. Cette simultanéité d'efforts et cette diversité de tendances sont le signe le plus éclatant de la vie. Et quelle vie plus active, plus large, plus ardente, plus passionnée que celle de l'Italie depuis la Renaissance?

Toutes ces tentatives sont venues se fondre et se résumer, au commencement de ce siècle, dans le génie de Rossini, ce génie si puissant, si populaire ; et en parlant ainsi, nous ne croyons porter aucune atteinte à la gloire de l'illustre maëstro. Il n'est point ici-bas de génie indépendant, isolé, solitaire. Tout artiste, quelque grand qu'il soit, se rattache aux générations qui l'ont précédé dans la carrière ; sa tâche est d'agrandir l'héritage qu'il a reçu de ses devanciers. C'est ce qu'a

fait Rossini. Il s'est approprié avec une intelligence supérieure tout ce qu'il y a de séve et de vie dans chaque grande école; il s'est assimilé ces précieux éléments, les a animés du souffle de son imagination créatrice, et leur a donné une forme qui n'appartient qu'à lui seul. Les idées que ses prédécesseurs avaient laissées à l'état d'esquisses, sont arrivées, grâce à lui, aux plus beaux développements, à la maturité la plus complète. Sous ses habiles mains, les germes les plus informes ont grandi rapidement, et ont couvert le monde musical de fruits et de fleurs.

On se tromperait étrangement, si l'on voyait dans Rossini un de ces réformateurs subversifs, égoïstes, amoureux de leur personnalité, qui jettent au passé un insolent dédain et croient que l'art véritable ne date que de leur apparition. Il a continué avec autant de puissance que d'éclat ce qu'il y a d'élevé, de poétique dans les traditions de la musique italienne, et son style toujours original porte cependant le cachet de l'étude des grands maîtres. C'est un révolutionnaire dans la meilleure acception de ce mot, dont on a tant abusé.

La conclusion à tirer de tout ceci, c'est que pour comprendre, pour apprécier la portée de l'œuvre de Rossini, il faut suivre la série de travaux qui ont précédé cet œuvre et qui l'ont si magnifiquement com-

plété. Si l'on ne tient pas compte de ces faits antérieurs, Rossini paraît un phénomène inexplicable ; mais si l'on jette un coup d'œil rétrospectif sur l'histoire de l'art italien, la formation de ce merveilleux génie n'est plus un mystère, et il est facile d'indiquer les éléments qui l'ont produit.

Étudier les diverses écoles musicales de la péninsule dans leurs phases, dans leurs transformations, dans leurs développements, signaler le rôle que chacune d'elles a joué jusqu'à l'apparition de Rossini, tel est l'objet du travail que nous allons offrir à nos lecteurs.

II

ÉCOLE NAPOLITAINE.

Il semble qu'avant le temps du vieux Scarlatti, Naples fût moins appliquée à la musique dramatique que toutes les autres villes d'Italie, quoique depuis ce temps toute l'Europe ait été remplie de compositeurs et d'exécutants de premier ordre sortis de cette cité. Du reste, l'ignorance où l'on est à cet égard vient peut-être de ce

qu'il ne s'est pas conservé à Naples de catalogues des anciens opéras, avec les noms des poëtes et des compositeurs, comme à Bologne et à Venise.

Les deux premiers opéras dont on ait eu connaissance sont, l'un de l'année 1646, composé par différents maîtres parfaitement ignorés; l'autre de l'année 1655, intitulé *l'Enlèvement d'Hélène*, mis en musique par François Cirilli.

En 1698, Giuseppe Vignola composa pour Naples la *Débora prophétesse et guerrière*, qui eut un éclatant succès. — Pendant le reste du siècle et les premières années du suivant, le nom de Vignola se retrouve souvent dans les annales de la musique dramatique.

Le premier maître napolitain qui travailla pour le théâtre au commencement du dix-huitième siècle, paraît être Francisco Manini. Il fit plusieurs opéras et intermèdes qui furent très-estimés des premiers professeurs de ce temps, entre autres de Geminiani et de Hasse. Son *Idaspe fidèle* eut surtout beaucoup de succès.

Alexandre Scarlatti, un des noms les plus glorieux de l'école napolitaine, ouvrit au drame lyrique de plus larges horizons. L'histoire se tait presque entièrement sur ce grand homme. Les Italiens le nommaient la gloire de l'art et le chef des compositeurs. Hasse disait qu'en

fait d'harmonie, c'était le plus grand maître de l'Italie. On sait qu'il fut élève de Carissimi à Rome. En 1660, il devint compositeur de la cour de Bavière, où il fit chanter des opéras italiens avec beaucoup de succès. Après avoir beaucoup composé pour le théâtre et pour l'Église, il passa tranquillement le reste de sa vie à Naples, et employa ses talents à former de jeunes musiciens.

Laborde cite de lui les opéras suivants : *Mitridate Eupatore, il Trionfo della libertà, Re d'Allemagna, Telemaco, Marco Attilio Regolo.*

Alexandre Scarlatti est le premier qui ait employé les récitatifs obligés. Il compta un assez grand nombre de brillants élèves, parmi lesquels nous citerons Leo, Porpora, Domenico Scarlatti, Vinci, Sarro, Hasse, Abos, Feo, Pergolèse.

Le premier opéra que Bernardo Leo ait donné à Nafut *la Sofonisbe*, représentée en 1718. Il mit également en musique *l'Olympiade* de Métastase. L'opéra d'*Artaxerse* renferme des morceaux admirables; l'air *Per quel paterno amplesso* a été longtemps populaire dans toute l'Italie.

Nicolas Porpora commença à peu près en même temps que Leo à jeter de l'éclat sur l'école napolitaine. Il composa plus de cinquante opéras pour Rome, Naples

et Venise. Il excellait tellement dans l'art du chant, que Farinelli, Mingotti et tous les autres célèbres chanteurs de cette époque, se faisaient un honneur de le reconnaître pour leur maître.

Leonardo Vinci fut d'abord élevé au conservatoire *degli poveri ;* il en sortit à cause d'une querelle qu'il eut avec Porpora, qui étudiait dans la même école. — Il commença sa réputation en 1724, au théâtre d'*Alberti* de Rome, par son opéra de *Farnace;* en 1730, il composa en collaboration avec Métastase deux nouveaux ouvrages, *Artaxerse* et *Alessandro*, qui eurent un immense retentissement.

Vinci est le premier qui, depuis l'invention du récitatif par Jacques Peri, en 1600, ait fait une révolution considérable dans le drame lyrique. Il comprit que le véritable caractère de la musique dramatique est la clarté, et que le son doit être l'interprète de la poésie et le coloris des passions. Il eut le mérite d'attirer sur la partie vocale l'attention des auditeurs, en la débarrassant des fugues, des motifs compliqués et de toutes les inventions pénibles.

Sa *Didon*, qu'il donna à Rome en 1726, fixa sa réputation. Non-seulement les airs y furent applaudis avec ivresse, mais le récitatif, surtout dans le dernier acte, produisit le plus grand effet.

Domenico Sarro fut un des premiers réformateurs qui, à l'exemple de Vinci, simplifièrent l'harmonie et polirent le chant dans les productions dramatiques. Parmi ses opéras, on remarque surtout sa *Didon*, qu'il donna à Turin en 1727.

Adolphe Hasse, surnommé *le Saxon*, est mis, quoique né en Allemagne, au nombre des maîtres napolitains, parce qu'il apprit son art à l'école du vieux Scarlatti et de Porpora, et parce que ce fut à Naples, en 1725, qu'il commença à faire connaître son génie ; il suivit la manière élégante et simple de Vinci, et le surpassa souvent en grâce et en expression.

Nous voici arrivés à une époque importante de l'histoire musicale, lorsque Pergolèse, l'enfant du goût et de l'élégance, commença à charmer le public par ses chants ; avec autant de simplicité et de clarté que Hasse et Léonard de Vinci, Pergolèse les a surpassés tous deux par la grâce et l'intérêt qu'il répandit dans sa mélodie. Ses compatriotes furent les derniers à reconnaître sa supériorité, et son premier opéra, représenté au théâtre de Naples appelé *di Fiorentini*, n'obtint que très-peu de succès. Le prince de Stigliano, premier écuyer du roi de Naples, le couvrit de son égide, et donna à son génie une féconde impulsion.

L'école napolitaine avait déjà pris un grand essor,

quand parut le célèbre Jomelli. — Parmi ses opéras, il faut citer *Armide*, *Iphigénie en Aulide*, *Démophon*, *Achille à Scyros*. La plupart des airs, des danses, des ouvertures et des autres morceaux de symphonie qu'il composa pour ses opéras, et principalement sa chaconne, eurent beaucoup de succès en Allemagne et en Angleterre. Ils ont depuis servi de modèle pour les compositions de ce genre.

David Perez, Espagnol établi à Naples, donna au théâtre, pendant le dernier siècle, un grand nombre d'opéras; on a cité surtout son *Alexandre dans les Indes*, dans lequel une cavalerie parut sur le théâtre avec la phalange macédonienne. — Perez était très-gras et fort gourmand. On croit que la bonne chère abrégea ses jours.

Pendant la seconde moitié du dix-huitième siècle, l'école napolitaine produisit encore un grand nombre de compositeurs distingués, tels que Egidio Duni, Latilla, et surtout Piccinni, dont le talent a exercé tant d'influence, non-seulement sur son pays natal, mais encore sur la musique dramatique française.

Paisiello rivalisa avec ce grand maître pour l'éclat et la fécondité. A l'élégante précision de Piccinni, il joignait cet art ravissant, cette magie, ce coloris musical, qui n'enchante pas moins l'oreille dans la mélodie, que

celui de Titien et de Van Dick n'enchantent les yeux dans la peinture.

Le nom de Cimarosa brille à côté de celui de Paisiello dans les fastes de la musique napolitaine. Cimarosa est plein de vérité, d'expression, de grâce, de chaleur et de verve. Tout le monde connaît *il Matrimonio segreto*, qui est sans contredit son chef-d'œuvre.

Les compositeurs dramatiques de l'école de Naples dont il nous reste à parler sont presque tous nos contemporains. — Voici d'abord Carafa, l'auteur de *Gabrielle de Vergy;* Della Maria, qui, par ses opéras, *le Vieux Château*, *l'Oncle valet*, *le Prisonnier*, a jeté quelque éclat sur notre scène ; Fioravanti, dont le charmant opéra, *i Virtuosi ambulanti*, a obtenu un succès de popularité ; Nicolo, l'auteur de *Cendrillon*, de *la Lampe merveilleuse*, et d'une foule d'autres productions qui ont fait la fortune de l'Opéra-Comique ; enfin Spontini, qui mériterait un article à part.

Spontini avait donné avec succès sur les principaux théâtres d'Italie quatorze opéras, dont onze bouffons et trois sérieux, lorsqu'il eut le projet de venir se fixer à Paris. Il s'y fit d'abord connaître par sa *Finta filosofa;* il donna ensuite à l'Opéra-Comique *la Petite Maison*, que le poëme fit tomber, et *Milton*, qui eut beaucoup de succès. Spontini, dès lors, ne voulut plus écrire que

pour l'Académie Impériale de Musique. Il fit représenter à ce dernier théâtre *la Vestale* en 1807, et *Fernand Cortez* en 1809.

Le jury institué par l'Empereur pour le jugement des prix décennaux, s'exprimait ainsi dans son rapport au sujet de *la Vestale* : « Le compositeur a eu l'avantage d'appliquer son talent à une composition intéressante et vraiment tragique ; sa musique a de la verve, de l'éclat, souvent de la grâce. On y a constamment, et avec raison, applaudi deux grands airs d'un grand style et d'une belle expression, deux chœurs d'un caractère religieux et touchant, et le finale du second acte. Le mérite incontestable et la supériorité du succès de *la Vestale* ne permettent pas au jury d'hésiter à proposer cet opéra comme digne du prix. »

Nous compléterons cette revue des compositeurs de l'école de Naples par quelques détails sur Della Maria, dont la mort prématurée a fait une si douloureuse sensation dans le monde des arts. — Della Maria eut pour maître Paisiello. Pénétré des leçons de ce grand artiste, il composa six opéras-comiques, dont trois eurent une vogue prodigieuse. Celui de tous qu'il affectionnait le plus, et dont il se plaisait à répéter les morceaux, avait pour titre *il Maestro di Capella*. — A son arrivée à Paris, en 1796, il débuta à l'Opéra-Comique par *le Pri-*

sonnier. « On se rappellera longtemps, a dit Dalayrac, l'ivresse qu'a excitée dans toute la France la musique du *Prisonnier*. Petits airs, romances, duos, quatuors, ici tout est facile, pur. Les chants, tour à tour gais, tendres et naïfs, ont été soupirés sans effort ; ils ont plu à tout le monde ; ils ont été retenus par toutes les âmes sensibles, et viennent pour ainsi dire d'eux-mêmes se placer sur toutes les lèvres. »

Ce jeune compositeur, à peine âgé de trente-six ans, est mort en 1800. Il était très-habile sur le piano, et jouait du violoncelle d'une façon ravissante.

III

ÉCOLE VÉNITIENNE.

Le premier opéra régulier représenté à Venise depuis l'invention du récitatif fut l'*Andromède*, écrite par Benedetto Ferrari de Reggio, dans l'état de Modène, et mise en musique par Manelli de Tivoli, en 1637. Ce Ferrari était un habile joueur de luth, un très-bon poëte et un excellent musicien. Ce fut lui qui, rassem-

blant une compagnie des meilleurs chanteurs de l'Italie, mit cet opéra sur le théâtre de Cassiano, à ses frais et avec la plus grande somptuosité.

Quatre opéras furent joués à Venise dans le cours de l'année 1639, sur les deux théâtres de Cassiano et de Saint-Jean et Saint-Paul. L'un était de Manelli, l'autre de Cavalli ; le poëme et la musique du troisième, *Armide*, furent composés par Ferrari, et le quatrième, *Adonis*, fut mis en musique par le célèbre Monteverde, qui avait donné l'*Orphée* et l'*Ariane* plus de trente ans auparavant, et qui était l'un des premiers inventeurs du récitatif et de la musique dramatique.

Depuis 1640 jusqu'à 1649, un grand nombre d'opéras furent donnés sur ces divers théâtres par Monteverde, Manelli, Cavalli, Sacrati, Ferrari, etc. C'est dans le *Jason*, de Cicognini, mis en musique par Cavalli, que la gravité continue du récitatif fut pour la première fois interrompue par cette espèce de stance anacréontique, qui depuis a été nommée *aria*.

En 1649, Marco Antonio Cesti composa pour Venise son opéra d'*Oronteo*, qui eut un succès prodigieux. — En 1650, il y eut à Venise quatre théâtres ouverts au drame lyrique. — Les principaux compositeurs qui brillèrent à cette époque furent Gasparo Sartorio et Cavalli. — Ce fut en 1654 que parut *la Guerriera*

Spartana, opéra d'Andrea Ziani, qui, après en avoir composé quinze à Venise, fut appelé à Vienne, où il fit pour le théâtre et pour la chapelle de l'empereur un grand nombre d'opéras et d'oratorios.

En 1655, on joua à Venise l'*Erismène*, opéra de Cavalli. — Cavalli composa plus de quarante opéras, tant pour Venise que pour d'autres villes d'Italie. Plusieurs de ces ouvrages furent souvent remis au théâtre longtemps après sa mort.

Les annales dramatiques de Venise parlent d'un opéra donné en 1675 sous le titre de *la Division du Monde*. Les machines et les décorations surprenantes qui y parurent excitèrent la plus vive admiration.

En 1680, il y eut à Venise sept nouveaux théâtres ouverts pour les opéras, et l'on y représenta neuf drames lyriques, parmi lesquels on remarque *Damira placata*, de Ziani, qui fut exécuté par des figures en bois du travail le plus ingénieux et le plus extraordinaire.

Ce fut à cette époque que les travaux réunis de Carissimi, de Luigi, de Cesti, de Stradella, jetèrent le plus vif éclat sur l'école vénitienne. — Indépendamment de ces compositeurs, Domenico Gabrieli, Michel-Ange Gasparini, Antoine Caldara, Lotti, Thomas Albinoni, Marc-Antoine Bononcini, se firent particulière-

ment remarquer. — Enfin, l'on compte dans l'espace de moins d'un siècle six cent cinquante-huit opéras, la plupart composés par des poëtes et des musiciens vénitiens.

Ferdinand Bostoni composa, en 1746, l'opéra d'*Horaces et Curiaces*, pour le théâtre de San-Cassiano de Venise. Il fut longtemps directeur du conservatoire des *Mendicanti*, et après la mort de Galuppi, en 1785, il fut nommé maître de chapelle de Saint-Marc.

Pendant que Sacchini dirigeait le conservatoire de *l'Ospidaletto*, à Venise, il composa un grand nombre de messes et de motets. Plus tard, ayant abordé la carrière du drame lyrique, il séjourna trop longtemps en Angleterre pour sa réputation et pour sa fortune. Après une querelle qu'il eut avec Franzini, ce chanteur, de son ami le plus intime qu'il était, devint son plus implacable ennemi. Il déclara être l'auteur de tous les principaux morceaux des opéras que Sacchini avait donnés sous son nom. Tout ce que l'on peut présumer à ce sujet, c'est que, pendant ses cruelles et fréquentes attaques de goutte, et lorsqu'il était pressé par le temps, Sacchini peut avoir employé Franzini pour remplir les parties, composer quelques récitatifs ou quelques airs peu importants pour les seconds ou troisièmes rôles.

Benedetto Marcello mérite d'être particulièrement

signalé parmi les compositeurs qui ont illustré l'école vénitienne au dix-huitième siècle. Marcello, quoique issu d'une famille de patriciens, brigua l'honneur d'être placé au rang des artistes les plus célèbres de son pays. Il débuta à Venise par l'opéra de *Dorinda*, qui obtint un magnifique succès.

Antonio Caldara, Vivaldi, Pietro, Porfiri, se distinguèrent aussi à la même époque ; mais au-dessus d'eux s'élève incontestablement Giuseppe Tartini, si célèbre par sa découverte du troisième son.

Torelli, Buranello, Angelo Via, Cimador et Salieri, complètent la brillante série des compositeurs de l'école vénitienne.

Salieri est l'auteur de l'opéra des *Danaïdes*, qu'il composa sous les yeux de Gluck, et d'après les idées qu'il lui avait données sur la manière de traiter cette pièce. Gluck lui rendit à cette occasion le témoignage qu'il avait su se familiariser avec sa manière, ce qui, jusque-là, n'avait été possible à aucun compositeur allemand. Cependant, on croyait à Paris que Salieri n'avait de part qu'au troisième acte de cette pièce. *Les Danaïdes* furent données à plusieurs reprises devant la famille royale, et chaque fois avec un succès croissant. La reine même daigna y chanter. Ce n'est qu'après la treizième représentation que Gluck, dans une adresse

au public, déclara Salieri seul auteur des *Danaïdes*. La direction de l'Opéra lui paya une rétribution de dix mille francs. La reine lui fit aussi un magnifique présent.

Salieri est mort à Vienne, maître de chapelle de l'empereur d'Autriche. Ses deux opéras, *les Danaïdes* et *Tarare*, suffisent pour le classer parmi les plus remarquables compositeurs de l'Italie.

IV

ÉCOLE LOMBARDE.

Orazio Vecchi, l'un des premiers compositeurs dramatiques de cette école, fut longtemps maître de chapelle à Mantoue; il était musicien et poëte. Indépendamment de plusieurs productions musicales composées pour le théâtre, il laissa deux livres de chants sacrés, des messes à six et à huit voix, et des lamentations à quatre parties.

Claude Monteverde fut l'un des plus grands compositeurs de l'école napolitaine au seizième siècle; il se

distingua d'abord par son talent sur la viole. Le duc de Mantoue l'ayant pris à son service, il s'appliqua à la composition sous la conduite d'Ingegneri, maître de chapelle de cette cour; quelque temps après, il vint à Venise, où la république lui donna la chapelle de Saint-Marc. — Il publia des madrigaux à trois, quatre et cinq voix dans le style du temps. Mais son courage croissant avec l'expérience, il osa, dans ses productions suivantes, violer plusieurs règles de contre-point, regardées comme sacrées par des professeurs orthodoxes. Mais ce ne fut pas seulement par ces dissonances nouvelles qu'il contribua aux progrès de l'art; il quitta dans sa musique profane les modulations ecclésiastiques; il détermina le ton de chaque mouvement, et fit chanter toutes ses parties d'une façon plus naturelle qu'aucun de ses prédécesseurs.

Du temps de Monteverde, la musique avait déjà fait de grands progrès en Lombardie. Milan possédait un conservatoire, dont la réputation vraiment européenne s'est constamment soutenue. Malgré ces éléments de succès, l'école lombarde compte peu de compositeurs de premier ordre; elle manque généralement d'invention, d'esprit d'initiative, de génie, en un mot. Ferdinando Paër mérite cependant une place à part; quelques-unes de ses productions dramatiques portent un

cachet remarquable d'individualité. Comme Spontini, mais avec moins d'éclat, Paër a servi de transition entre la vieille musique italienne et la forme nouvelle, dont Rossini a été le véritable créateur.

L'empereur Napoléon, après la bataille d'Iéna, fit venir près de lui Ferdinando Paër, que d'éclatants succès sur tous les théâtres d'Italie signalaient déjà comme un compositeur de la plus haute portée. Il suivit l'empereur à Posen et à Varsovie. Sa Majesté le dégagea du service de la cour de Saxe pour passer à celle de France, et Paër se fixa désormais à Paris avec le titre de directeur et compositeur de la musique particulière de Sa Majesté.

Le Prince de Tarente et la *Griselda* consolidèrent sa réputation en France. Il fit pour le théâtre de la cour de France *Numa Pompilius* et *i Baccanti.*

On sait que Ferdinando Paër joignait à son titre de directeur de la musique particulière de l'empereur celui de maître de chant de l'impératrice Marie-Louise.

L'école lombarde n'offre point d'autre compositeur qui mérite d'être mentionné. — Cette école, assez pauvre en productions dramatiques d'une haute portée, a produit en revanche une foule de voix admirables. Au conservatoire de Milan, d'excellentes méthodes ont porté l'art du chant au plus haut degré de perfection. Le

théâtre de *la Scala* a toujours offert une réunion de talents qui le place, sans contredit, au premier rang des scènes lyriques de l'Europe.

V

ÉCOLE FLORENTINE.

Quoique les Florentins et les Toscans soient regardés généralement comme le peuple le moins propre à la musique de tous ceux d'Italie, on ne doit cependant pas oublier que cet art fut puissamment encouragé par les Médicis; que le célèbre Guido était Toscan, que l'éloquent Politien, tuteur des enfants de Laurent le Magnifique, laissa parmi ses ouvrages un Discours sur la Musique, et qu'il mourut en jouant du luth.

Corsi fut un des premiers compositeurs dramatiques qui jetèrent quelque éclat sur l'école florentine. Corsi composa un assez grand nombre d'opéras, dont Rinuccini, un des meilleurs poëtes du temps, fit les paroles; il imprima à ce genre de spectacle des formes éclatantes, magnifiques, grandioses et pourtant régulières. Corsi avait le génie des fêtes.

Au dix-huitième siècle, l'école florentine vit éclore de brillants compositeurs. Signalons parmi eux Antonio Pistorini, qui dans l'opéra-comique et les intermèdes fit preuve d'un talent plein de grâce et de flexibilité, et Bernardo Mengozzi, qui a donné à la scène française deux ravissantes productions, *la Dame voilée*, *une Faute par amour.*

Cherubini complète la revue des compositeurs dramatiques de Florence. Dès 1773, c'est-à-dire avant d'avoir accompli sa treizième année, Cherubini faisait exécuter à Florence une messe et un intermède, auxquels il fit succéder dans l'espace de quatre à cinq ans des ouvrages pour l'église et pour le théâtre, qui furent très-favorablement accueillis. Ces succès engagèrent le grand-duc de Toscane, Léopold II, à lui accorder, en 1778, une pension pour le mettre en mesure d'aller continuer ses études sous la direction de Sarti, qui demeurait alors à Bologne. Cherubini passa près de quatre années auprès de cet habile maître. Surchargé d'occupations, Sarti, pour s'épargner une partie du travail et pour exercer son élève, lui confiait la composition des seconds rôles de ses opéras. En 1784, Cherubini passa à Londres; il y fit exécuter deux opéras, *la Finta Principessa* et *Julio Sabino.* Après un court séjour à Paris, il alla, en 1788, à Turin, où il fit représenter son opéra

d'*Ifigenia in Aulide*. De retour à Paris, il donna, le 3 décembre de la même année, son opéra de *Démophon*, le premier ouvrage dont il ait enrichi la scène française. Il composa ensuite un grand nombre de morceaux détachés qui furent placés dans les opéras italiens exécutés en 1790 et dans les années suivantes par l'excellente troupe de bouffons italiens que Paris possédait à cette époque.

En 1791, Cherubini donna au théâtre Feydeau son opéra de *Lodoïska*. Cet ouvrage fait époque dans la vie de Cherubini et dans l'histoire de l'art; il fit connaître un nouveau genre dans lequel toutes les richesses instrumentales sont unies à des chants larges et majestueux. — A *Lodoïska* succédèrent *Elisa*, *Médée* et les *Deux Journées*, ouvrages qui appartiennent au même genre, et qui furent suivis d'autres productions d'un ordre moins élevé.

Les compositions que Cherubini a données à la scène renferment, sans contredit, des morceaux admirables. On se rappelle encore l'enthousiasme qu'excitait le magnifique quatuor *Cara da voi dipende* placé dans l'opéra des *Viaggiatori felici*. Cependant il faut reconnaître qu'il y a généralement plus de science que d'inspiration dans les œuvres dramatiques de ce maître. C'est surtout comme théoricien et compositeur religieux qu'il a des titres à l'admiration de la postérité.

VI

ÉCOLE ROMAINE.

Il ne paraît pas qu'il ait été ouvert à Rome aucun théâtre régulier pour la représentation des drames lyriques pendant la première partie du dernier siècle, ni même qu'aucun opéra y ait été joué avant 1632. Quelques catalogues parlent d'un *Retour d'Angeli dans les Indes*, joué à Rome cette année-là, mais sans dire le nom du compositeur. Depuis cette époque plusieurs opéras furent représentés dans les palais des ambassadeurs et d'autres personnages importants jusqu'en 1661. On donna cette dernière année *le Cléarque* de Tenaglia, compositeur romain dont la musique d'Église était fort estimée, et que Della Valle met au nombre des plus habiles maîtres de Rome.

Le premier théâtre public ouvert dans cette ville aux représentations lyriques, fut celui de *Torre di Nova*, où l'Opéra de *Jason* fut exécuté en 1661. On éleva plus tard, pour le même objet, le théâtre des *Signori Ca-*

pranica : on y représenta, en 1679, un opéra de Bernardo Pasquini.

L'année 1680 est une époque mémorable pour les musiciens; c'est celle du premier opéra mis en musique par Alexandre Scarlatti, compositeur élégant, profond et original, qui conquit une si grande et si légitime réputation, non-seulement par ses nombreux opéras et ses excellentes cantates, mais encore par le relief qu'il donna à l'école de Naples, dont il peut être regardé comme le fondateur.

Cette première production d'Alexandre Scarlatti fut jouée dans le palais de Christine, reine de Suède qui, après son abdication en 1654, avait fixé sa résidence à Rome.

Jusqu'alors, quoique le contre-point fût toujours cultivé avec le plus grand succès dans la chapelle pontificale par plusieurs des plus habiles maîtres, la musique dramatique n'offre rien de bien intéressant. Ce ne fut qu'à la fin du dix-septième siècle que les ouvrages de Scarlatti et de Gasparini devinrent célèbres dans toute l'Europe.

En 1696, il s'ouvrit un théâtre nouveau au palais d'Aliberti, et l'on y exécuta deux opéras de Perti de Bologne.

Carissimo, Allegri, Benevoli, Fabio, Constantini,

Nicoletti, illustrèrent par leurs travaux l'école romaine au dix-septième siècle.

Au dix-huitième paraît Sarti, auteur de plusieurs opéras, dont la mélodie est agréable, mais dont l'harmonie proprement dite, ou plutôt les accompagnements sont dépourvus de force et de vigueur. — Citons encore, parmi les compositeurs plus modernes, Bernardo Porta, qui a fait pour la scène française *les Horaces* et *le Connétable de Clisson*, brillamment accueillis à l'Académie Royale de Musique, et *le Diable à quatre*, qui obtint aussi un très-grand succès à l'Opéra-Comique.

VII

ÉCOLE BOLONAISE.

On conserve à Bologne la liste des opéras exécutés dans cette ville depuis l'an 1600, avec le nom des auteurs, mais le nom des compositeurs n'y figure pas avant 1610. Alors Gitolamo Giacobi, maître de chapelle de San-Peronio, composa l'*Andromède*, qui fut reprise dix-huit ans après. C'était un compositeur savant et classique, dont la musique d'Église est fort estimée.

En 1616, le fameux drame d'*Eurydice* de Brimunini, qui avait été exécuté à Bologne en 1601, y fut représenté avec une partie de la musique de Peri et avec de la musique nouvelle de Masso de Cagliano. Les écrits du temps attestent que ce spectacle attira un grand nombre d'étrangers et une affluence de spectateurs qui rappelait celle des jeux des théâtres antiques.

Depuis ce temps on continua de jouer des opéras presque tous les ans, mais ils furent tous composés pa des maîtres vénitiens jusqu'en 1674, époque à laquelle Petronio Franceschelli mit en musique le prologue de *Caligula*, et ensuite les trois opéras : *Oronte de Memphis*, *Arsinoé* et *Apollon en Thessalie*, ce dernier en 1679.

Tous ces drames lyriques furent exécutés sur des théâtres particuliers, dans les palais des princes, pour des mariages ou d'autres fêtes célébrées dans les cours aux frais des souverains ou de la république. Il paraît certain qu'il n'y eut point à Bologne de théâtre public avant 1680.

Giuseppe Felice Tasi, Giacomo Antonio Perti, Giovanni Paolo Colona, Giuseppe Aldovrandini, Pirro Albergati, Bonomini et Pistocchi contribuèrent puissamment à former l'école bolonaise, à la perfectionner et à reculer les bornes de l'art.

Pistocchi fut le fondateur d'une célèbre école de

chant. Dans sa jeunesse, lorsqu'il parut en public, il avait une fort belle voix de soprano, et bientôt il fut universellement admiré. Mais sa vie désordonnée lui fit perdre sa voix et sa fortune. Réduit à la dernière misère, il entra comme copiste au service d'un compositeur; il profita de cette occasion pour apprendre les règles de la composition, et y fit de grands et rapides progrès. Pistocchi mit en musique le *Narcisse* d'Apostolo Zeno, pour le margrave de Brandebourg, en 1697, et *les Ris de Démocrite*, pour la cour de Vienne, en 1700. Ce dernier opéra fut représenté avec un grand succès à Bologne en 1708 et à Florence en 1710.

Pistocchi compta parmi ses principaux élèves Bernacchi, Pasi, Minelli et Bartolino. Le premier, après la mort de son maître, soutint à Bologne pendant plusieurs années la réputation de l'école de chant.

Orlandini fut un des plus habiles maîtres de l'école bolonaise. Il composa sept opéras pour Venise, le premier en 1718. Son *Ninus* eut beaucoup de succès à Rome en 1722. « Il m'a semblé, dit Burney, que la musique de cet opéra était plus dramatique et plus élégante que celle d'aucun maître italien antérieur à Hasse et à Vinci. »

L'école bolonaise, fortifiée par un enseignement supérieur, a constamment marché depuis deux siècles

dans la voie du progrès. Un grand honneur lui était réservé. Elle a eu de nos jours dans Rossini son expression la plus complète, la plus sublime.

Rossini s'est élevé comme un astre éclatant. Ses productions ont retenti sur tous les théâtres de l'Europe et du monde. Son style est plein d'ardeur, sa mélodie d'images. L'Italie, l'Angleterre, l'Allemagne, la Russie, la France, l'Amérique n'ont plus voulu pendant longtemps entendre et admirer d'autre musique que celle de *Tancredi*, d'*Otello*, de *Guillaume Tell*, de *Moïse*, du *Barbier*, de *la Gazza ladra*, etc. Génie éminemment créateur, d'une souplesse et d'une fécondité merveilleuses, Rossini a révolutionné le monde musical. Tous les genres lui sont également familiers. La grâce et la vigueur, la passion impétueuse et la gaieté folâtre, le rire et les larmes, les idées sérieuses et l'éblouissante fantaisie, les nobles inspirations et les accents mélancoliques, toutes les nuances du sentiment nous apparaissent dans ses œuvres avec tout le prestige du style le plus naturel, le plus original, le plus dramatique.

Rossini a transformé jusqu'aux habitudes du public. Sa musique produit sur les plus indifférents un effet irrésistible. Ses duos, ses trios, ses finales, ses chœurs, ses morceaux d'ensemble, ses moindres airs, le récitatif même offrent tant d'intérêt, s'enchaînent avec tant

d'art, et forment une série d'impressions et de scènes si attachantes, que l'attention et la curiosité du spectateur ne se fatiguent pas un instant.

Rossini a fait de la musique italienne une langue universelle.

TABLEAU CHRONOLOGIQUE

DES

OUVRAGES DE G. ROSSINI

TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE

NÉ LE 2

A. — OUVRAGE

NUMÉROS.	ANNÉE de la représentation.	SAISON.	VILLE.	THÉATRE.	TITRES DES OUVRAGES.
1	1810	Automne.	Venise.	S. Mosè.	**La Cambiale di Matrimoni**
2	1811	Idem.	Bologne.	Corso.	**L'Equivoco stravagante.**
3	1812	Carnaval.	Venise.	S. Mosè.	**L'Inganno felice.**
4	»	....	....	....	**Il Cambio della valigia** [1]
5	»	Carême.	Ferrare.	Communale.	**Ciro in Babilonia.**
6	»	Printemps	Venise.	S. Mosè.	**La Scala di seta.**
7	»	Automne.	Rome.	Valle.	**Demetrio e Polibio** [2].
8	»	Idem.	Milan.	Scala.	**La Pietra del Paragone.**
9	»	Idem.	Venise.	S. Mosè.	**L'Occasione fa il ladro.**
10	1813	Carnaval.	Idem.	Idem.	**Il Figlio per azzardo, o i Bruschino.**
11	»	Idem.	Idem.	Fenice.	**Tancredi.**
12	»	Été.	Idem.	S. Benedetto.	**L'Italiana in Algeri.**

OUVRAGES DE G. ROSSINI,

VRIER 1792.

DE THÉATRE.

GENRE.	POÈTES.	CANTATRICES PRINCIPALES.	CHANTEURS PRINCIPAUX.
Farsa.	Rossi.	Morandi.	Raffanelli, De Grecis, Ricci.
Buffa.	....	Marcolini.	Vaccani, Rosich.
Farsa.	....	Belloc.	Morelli, F. Galli, Raffanelli.
Idem.	....	Detta Marcolini.	Detti.
Oratorio.	Aventi.	Manfredini.	Bianchi Eliodoro.
Farsa.	....	Cantarelli.	Monelli, De Grecis, Tacci.
Seria.	Mombelli mère)	Mariana Mombelli ora Lambertini, Ester Mombelli.	Mombelli (padre), Olivieri.
Buffa.	Romanelli.	Marcolini.	Galli, Bonoldi.
Farsa.	....	Graciata.	Pacini, Berti.
Idem.	Foppa.	Pontiggia.	Berti, Raffanelli, De Grecis.
Seria.	Rossi.	Malanotte, Manfredini.	Todran, Bianchi, Luciano.
Buffa.	Anelli.	Marcolini.	Gentili, Galli, Rosich.

NUMÉROS.	ANNÉE de la représentation.	SAISON.	VILLE.	THÉATRE.	TITRES DES OUVRAGES
13	1814	Carnaval.	Milan.	Scala.	**Aureliano in Palmira.**
14	»	Automne.	Idem.	Idem.	**Turco in Italia.**
15	1815	Carnaval.	Venise.	Fenice.	**Sigismondo** [3]**.**
16	»	Automne.	Naples.	S. Carlo.	**Elisabetta, regina d'Inghilterra.**
17	1816	Carnaval.	Rome.	Valle.	**Torvaldo e d'Orliska.**
18	»	Idem.	Idem.	Argentina.	**Barbiere di Siviglia.**
19	»	Été.	Naples.	Fiorentini.	**La Gazzetta.**
20	»	Automne.	Idem.	Fundo.	**Otello.**
21	1817	Carnaval.	Rome.	Valle.	**Cenerentola.**
22	»	Printemps	Milan.	Scala.	**La Gazza ladra.**
23	»	Automne.	Naples.	S. Carlo.	**Armida.**
24	1818	Carnaval.	Rome.	Argentina.	**Adelaide di Borgogna.**
25	»	Carême.	Naples.	S. Carlo.	**Mosè.**
26	»	....	Lisbonne	....	**Adina o il Califfo di Bagdad**
27	»	Automne.	Naples.	S. Carlo.	**Ricciardo e Zoraide.**

GENRE.	POËTES.	CANTATRICES PRINCIPALES.	CHANTEURS PRINCIPAUX.
Seria.	G. F. R.	Corrèa.	Velluti, Mari, Botticelli.
Buffa.	Romani (?).	Festia-Maffei.	David, Galli, Paccini.
Seria.	....	Marcolini, Manfredini.	Bianchi Luciano, Bonoldi.
Idem.	Schmidt.	Colbrand, Dardanelli.	Nozzari, Garcia.
Semiseria.	....	Sala.	Donzelli, Galli, Remorini.
Buffa.	Sterbini.	Giorgi-Righetti.	Garcia, Zamboni, Vitarelli, Botticelli.
Farsa.	....	Chambrand.	Pellegrini, Casaccia.
Seria.	Berio.	Colbrand.	Nozzari, David, Benedetti.
Buffa.	Ferretti.	Righetti-Giorgi, Rossi.	Galli, (?) De Bègnis, Giulielmi.
Semiseria.	Gherardini.	Belloc, Galianis poi Soresi.	Monelli, Botticelli, Galli, Ambrosi.
Seria.	....	Colbrand.	Nozzari, Benedetti.
Idem.	....	Manfredini.	Monelli, Sciarpelletti.
Oratorio.	Tottola.	Pinotti, Colbrand.	Nozzari, Porto Matteo, Benedetti.
....	....	....	....
Seria.	Berio.	Colbrand, Pisaroni.	Nozzari, David, Cicimara.

NUMÉROS.	ANNÉE de la représentation.	SAISON.	VILLE.	THÉATRE.	TITRES DES OUVRAGES.
28	1819	Carême.	Naples.	S. Carlo.	**Ermione.**
29	»	Printemps	Venise.	S. Benedetto.	**Edoardo e Cristina.**
30	»	Automne.	Naples.	S. Carlo.	**La Donna del Lago.**
31	1820	Carnaval.	Milan.	Scala.	**Bianca e Faliero.**
32	»	Idem.	Naples.	S. Carlo.	**Maometto II.**
33	1821	Idem.	Rome.	Apollo.	**Matilde di Shabran.**
34	1822	Idem.	Naples.	S. Carlo.	**Zelmira.**
35	1823	Idem.	Venise.	Fenice.	**Semiramide.**
36	1825	Été.	Paris.	Opera Italiano.	**Il Viaggio a Reims, ossia l'Albergo del giglio d'oro** [5].
37	1826	9 octobre.	Idem.	Grand Opéra	**Le Siége de Corinthe** [6].
38	1827	26 mars.	Idem.	Idem.	**Moïse** [7].
39	1828	20 août.	Idem.	Idem.	**Le Comte Ory.**
40	1829	3 août.	Idem.	Idem.	**Guillaume Tell.**

GENRE.	POÈTES.	CANTATRICES PRINCIPALES.	CHANTEURS PRINCIPAUX.
Seria.	....	Colbrand, Pisaroni.	Benedetti, Nozzari, David.
Idem.	....	Morandi, Cortesi.	Bianchi Eliodoro, e Luciano.
Idem.	Tottola.	Colbrand, Pisaroni	Nozzari, David, Benedetti.
Idem.	Romani.	Bassi, Camporesi.	Bonoldi, Fioravanti.
Idem.	....	....	Galli Filippo.
Semiseria.	Ferretti.	Parlamagni, Lipparini.	Fusconi, Fioravanti, Moncada, Ambrosi, Parlamagni.
Seria.	Tottola.	Colbrand-Rossini, Cecconi.	Nozzari, David, Ambrosi, Benedetti.
Idem.	Rossi.	Colbrand-Rossini, Mariani.	Galli, Mariani, Sinclai.
en 1 acte.	Balocchi.	Pasta, Mombelli, Schiassetti, Cinti, Amigo.	Donzelli, Zucchelli, Levasseur, Bordogni, Pellegrini, Graziani.
Sérieux.	Balocchi. N. N.	Cinti, Fremont.	Derivis, Nourrit père et fils.
Idem.		Cinti, Dabadie, Mori.	Nourrit (Adolphe), Dabadie, Dupont.
Comique.	Scribe, Delestre-Poirson	Cinti-Damoreau, Mori, Jawurek.	Nourrit (Adolphe), Levasseur, Dabadie.
Sérieux.	Jouy et Bis.	Cinti-Damoreau, Mori, Dabadie.	Levasseur, Prevost.

B. — CAN

NUMÉROS.	ANNÉE où elles ont été composées.	SAISON.	VILLE.	THÉATRE.
1	1808	11 août.	Bologne.	Liceo.
2	1811	....	Idem.	....
3	1814	....	Milan.	....
4	1815	....	Bologne.	....
5	1816	....	Naples.	Fundo.
6	1819	....	Idem.	....
7	»	20 février.	Idem.	S. Carlo.
8	»	9 mai.	Idem.	»
9	1820	....	....	....
10	1821	27 décembre.	Idem.	»
11	1823		Vérone.	Filarmonici.
12	»		Idem.	
13	»		Idem.	
14	»		Idem.	

'ATES.

TITRES DES OUVRAGES.	CANTATRICES PRINCIPALES.	CHANTEURS PRINCIPAUX.
l Pianto d'Armonia per la morte d'Orfeo [8].		
Didone abbandonata.	Ester Mombelli.	
Egle ed Irene.	Per la princip. Belgiojoso.	
Inno popolare.	... .	
Teti e Peleo [9].	Colbrand, Dardanelli, Chambrand.	Nozzari, David.
Igea.	Colbrand.	David, Rubini.
Ad onore di S. M. il Re di Napoli.	Colbrand sola.	
d onore di S. M. l'imperatore d'Austria!	.... Colbrand.	David, Rubini.
Inno popolare.	....	
La Riconoscenza [10].	Dardanelli, Chaumel poi Rubini.	Rubini, Benedetti.
Il Vero Omaggio.	Tosi.	Velluti, Crivelli, Galli, Campitelli.
Augurio felice. [11]	....	
La Sacra Alleanza. [11]		
Il Bardo. [11]		

NUMÉROS.	ANNÉE où elles ont été composées.	SAISON.	VILLE.	THÉATRE.
15	1823		Venise.	
16	»		Idem.	
17	....		Varenne.	

C. — OUVRAGES

1. **Symphonie** à grand orchestre.
2. **Quartetti** pour deux violons, viole et violoncelle.
3. **Messe** et pièces détachées [12].
4. **Vocalises et solféges.**
5. **Quoniam ed Aria-all voce della gloria**, pour la basse Grimani.
6. 1er acte de la **Fille de l'Air,** déposé à Londres; ouvrage qui devai être représenté dans cette capitale à l'époque du premier voyag de Rossini, et qui ne l'a pas été par suite de la faillite de l'impre sario.
7. **Messe**, exécutée en 1832, près de Paris.

NOTES

[1] Zanolini seul l'a cité dans *l'Abeille italienne;* on ne peut pas assurer qu'il ait ét représenté.

[2] Cet opéra, d'après l'assertion de Zanolini, a été écrit en 1806, et selon Stendhal e d'autres, en 1809.

[3] Zanolini le cite comme écrit en 1813.

[4] Mentionné par Stendhal, Zanolini et autres.

[5] Composé pour le couronnement de Charles X, et fondu plus tard dans *le Comte Ory.*

[6] Rossini a introduit plusieurs morceaux de cet ouvrage dans *Maometto II.*

TITRES DES OUVRAGES.	CANTATRICES PRINCIPALES	CHANTEURS PRINCIPAUX.
Il Ritorno.		
A Lord Byron.		
I Pastori.		

DIVERS.

8. **Autre Messe** pour Naples.

9. **Soirées musicales**, composées de douze pièces à une ou deux voix, publiées en 1835.

0. **Stabat Mater** à quatre voix, avec chœur et orchestre, publié en 1841; la plupart des morceaux étaient composés depuis plusieurs années.

1. Chœurs pour voix de femmes, intitulés : la **Foi**, l'**Espérance** et la **Charité**, publiés en 1844.

2. Divers quartettini, duettini, nocturnes, plusieurs ariettes et quelques autres pièces détachées d'église et de chambre, sans compter un nombre infini de morceaux écrits sur des albums [13].

[7] Ampliation du *Mosè*, écrit pour Naples.

[8] Zanolini assure qu'elle a été composée en août 1805.

[9] Pour les noces de S. A. R. la duchesse de Berry.

[10] Pour le bénéfice de Rossini.

[11] Cité par Zanolini, comme ayant été écrit à Vérone pendant le Congrès.

[12] Imaginés pendant qu'il était au collége de Bologne.

[13] On sait que sur ces seules paroles *mi lagnerà tacendo della sorte amara*, etc., etc., Rossini a composé plus d'une centaine de chansons et de romances.

ERRATUM.

Page **105**. — *Moïse* fut représenté en **1827** et non en **1829**.

TABLE

Pages.

De l'avenir de Rossini, par M. Méry. v

CHAPITRE PREMIER.

La musique dramatique en Italie avant Rossini. — Premières années de Rossini. — *La Cambiale di matrimonio.* — *L'Equivoco estravagante.* — *Demetrio e Polibio.* — *L'Inganno felice.* — *Ciro in Babilonia.* — *La Scala di seta.* — *La Pietra del Paragone.* — *L'Occasione fa il ladro.* — Sobriquets donnés à Rossini par ses adversaires. — Paisiello et Cimarosa. — *Tancredi* à Venise. — Rossini et les gondoliers. 1

CHAPITRE DEUXIÈME.

L'Italia in Algeri à *San Benedetto.* — *Aureliano in Palmira,* sifflé à Milan. — *Il Turco in Italia.* — Rossini et Gall le célèbre phrénologue. — Trois amateurs mystifiés. — Son engagement avec Barbaja. — *Elisabetta regina d'Inghilterra* à *San Carlo.* — Sept opéras en deux années. — *Torvaldo e d'Orliska.* — *Il Barbiere di Siviglia.* — *La Gazzetta.* *Otello.* — *Cenerentola.* — *La Gazza ladra.* — *Armida.* . . 13

Pages.

CHAPITRE TROISIÈME.

Mozart et Rossini. — Appréciation. — *Il Barbiere di Siviglia* au théâtre *Argentina*. — Chute et triomphe d'*il Barbiere*. — Curieux document concernant cette partition. . . . 24

CHAPITRE QUATRIÈME.

Lettre de M. Méry. 38

CHAPITRE CINQUIÈME.

Banquet donné à Rossini par la jeunesse romaine. — *La Gazzetta* tombée à Naples. — *Otello*. — La romance du Saule. — Ballade du ménétrier Dorelli. 53

CHAPITRE SIXIÈME.

Encore *Otello* et ses interprètes. — Un Anglais et l'habit de Rossini vendu cent livres sterling. — *Cenerentola*. — *La Gazza ladra*. — *Armida*. — Histoire de deux hymnes populaires. — Les jours de Rossini sont menacés. — Il se sauve par un stratagème musical. 69

CHAPITRE SEPTIÈME.

Adelaide di Borgogna. — Haydn. — Mozart. — Beethoven. Pourquoi Rossini surchargeait ses mélodies de broderies. — *Mosè* à *San Carlo*. — Le succès de la partition est compromis par le machiniste. — Le poëte Tottola et Rossini. — Comment a été composée la prière de *Mosè*. — Appréciation de *Mosè* par H. de Balzac. — Les détracteurs de Rossini. 87

CHAPITRE HUITIÈME.

Du sensualisme et du matérialisme. — L'invention et l'imitation. — Une pastorale de Lulli. — Le calembour musical. — Définition de la musique imitative par J. J. Rousseau. 109

CHAPITRE NEUVIÈME.

Ricciardo e Zoraïde. — *Ermione*. — *Edoardo e Cristina*. — Piége tendu au public vénitien. 121

Pages.

CHAPITRE DIXIÈME.

Edoardo e Cristina à Venise. — *La Donna del Lago* à *San Carlo*. — A la première représentation l'ouvrage est sifflé. — Il se relève avec éclat. — Bon mot de Rossini. — Il part pour Milan. — Le public italien. — La Colbrand et ses exigences. — *La Donna del Lago* à Paris. — *Robert Bruce*. 127

CHAPITRE ONZIÈME.

Digression. — Du progrès dans les arts. — De la musique pittoresque. 139

CHAPITRE DOUZIÈME.

Bianca e Faliero à Milan. — *Maometto secondo* à Naples. — *Matilde di Shabran* à Rome. — Rossini épouse la Colbrand. — Son départ pour Vienne. 153

CHAPITRE TREIZIÈME.

Il Vero Omaggio, cantate de Rossini pour le congrès de Vérone. — La *Semiramide* à Venise et à Paris. — Polémique entre Mme Mainvielle-Fodor et Mme Pasta. 163

CHAPITRE QUATORZIÈME.

Arrivée de Rossini à Paris. — Son portrait. — Une soirée chez M. Panseron. — Départ de Rossini pour Londres. — Son séjour dans cette capitale. — Retour de Rossini à Paris. — *Il Viaggio a Reims*. — Opinion du *Globe* sur cette partition. 177

CHAPITRE QUINZIÈME.

Ivanhoé à l'Odéon. — *Le Siége de Corinthe* à l'Opéra. . . . 187

CHAPITRE SEIZIÈME.

Conversion du public et de la critique. — Palinodie du *Globe*. — *Moïse* à l'Opéra. — Rossini et son éditeur français. . . . 195

CHAPITRE DIX-SEPTIÈME.

Le Comte Ory à l'Opéra. 203

Pages.

CHAPITRE DIX-HUITIÈME.

Guillaume Tell à l'Opéra. — MM. Duprez et Gueymard. — L'*ut* de poitrine. — Rossini et la liste civile. — Son association avec MM. Robert et Severini. — Ses relations avec M. Aguado. — Ses promenades. — Son régime de santé. — Son départ pour l'Italie. 211

CHAPITRE DIX-NEUVIÈME.

Les *Soirées musicales* de Rossini. — Quelques anecdotes : Saint-Jean et sa méthode de tambour ; — La clarinette de M. de Lapelouze ; — Tadolini et son âne ; — Un ouvrage tué par un bon mot ; — Le *fa* dièze et le *fa* naturel. — Dialogue entre Rossini et Adolphe Nourrit. — Mort tragique de Nourrit. 231

CHAPITRE VINGTIÈME.

Le *Stabat Mater*. 253

CHAPITRE VINGT-UNIÈME.

Retour de Rossini à Paris en 1843. 269

CHAPITRE VINGT-DEUXIÈME.

Mme Colbrand-Rossini. 273

CHAPITRE VINGT-TROISIÈME.

La Foi, l'Espérance et *la Charité*. — Statue de Rossini à l'Académie Royale de Musique. — Sa *villa* de Bologne. — Sa vie intime. — Une soirée chez Rossini. — Il est chassé de Bologne par la révolution. — Florence. 281

CHAPITRE VINGT-QUATRIÈME.

La musique dramatique en Italie depuis son origine jusqu'à Rossini. 291

TABLEAU CHRONOLOGIQUE des ouvrages de G. Rossini. . . 321

FIN.

Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.



ADOLPHE NOURRIT.

(ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.)

Né en 1802, mort en 1839.

D'après un portrait du temps. — (Bibliothèque de l'Opéra.)



DUPREZ, DE L'ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.
D'après un portrait du temps. — (*Musée dramatique.*)
(Bibliothèque nationale.)

Paris. — Typ. de Mme Ve Dondey-Dupré, rue Saint-Louis, 46.



ROSSINI SUR SON LIT DE MORT.

D'après une gravure du temps. — (Bibliothèque de l'Opéra.)



ROSSINI (statuette par Dantan).

